

الفكر الجمالي عند التوحيد

الدكتور عفيف العنسي



الفكر الجمال
عند التوجيه

الفكر في الجمالي عند التوحيدى

الدكتور عفيف البرنسى

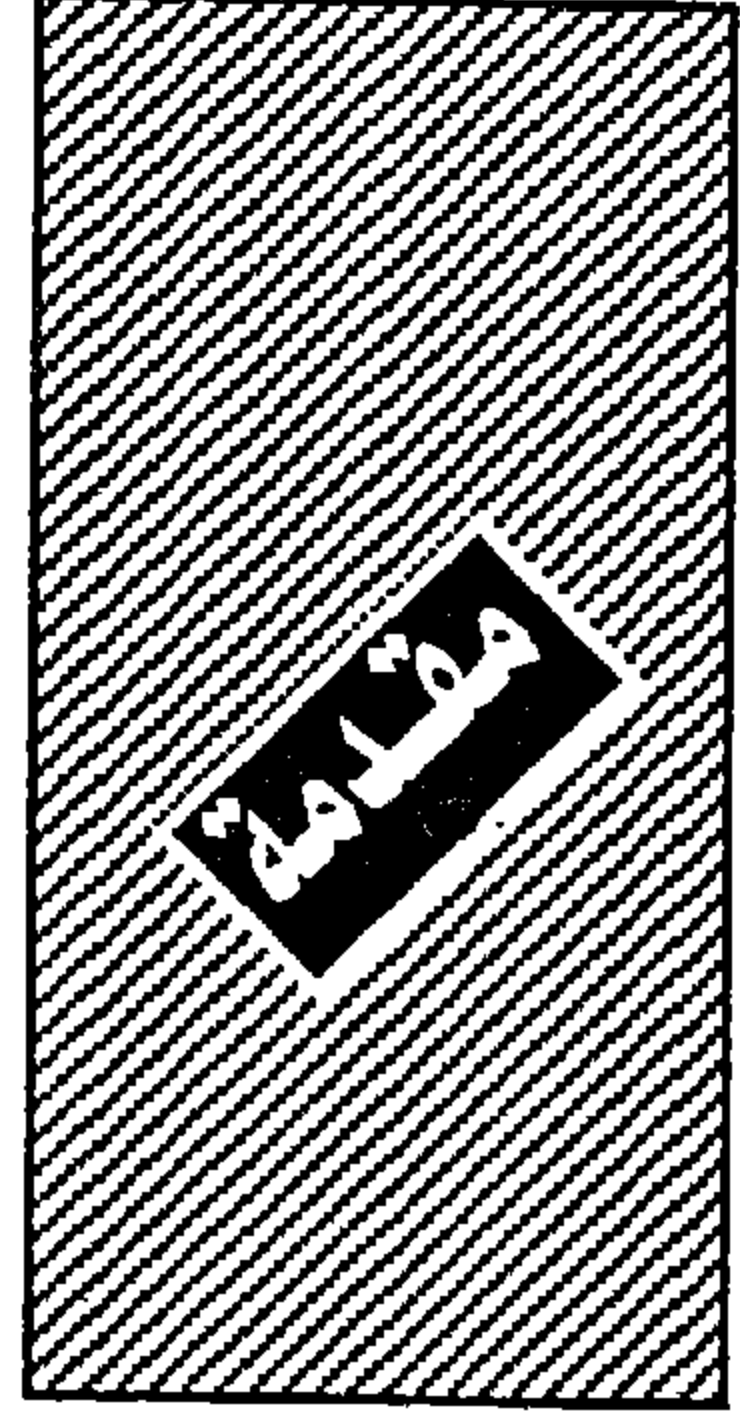


١٩٩٧

الإشراف الفني : محمود القاضي

«الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها،
التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحسّ ممكن،
وفضاء هذا متسع والمجال فيه مختلف» .

[التوحيدى - المقابسة / ٢٥]



ليست فلسفة الفن عريقة في تاريخ الفكر والفلسفة، فهي من المواضيع الحديثة، ولكن منذ أرسطو كان ثمة تنويه بمعنى الفن الذي يختلف عن معنى العمل العادي. وثمة محاورة مستمرة بين الفن والطبيعة، فهو يخضع لها مرة ثم يسيطر عليها تارة أخرى، ويصبح الفن هو الإنسان مضافاً إلى الطبيعة كما يقول (لالو). وبصورة عامة، كان الفن يعنى مهارة فى إبداع صيغ جمالية لتحقيق لذة جمالية وليس لذة مادية.

ولقد فرق (كانت) بين الفن والمهنة. فالفن يعتمد على الحلم وعلى التنزه عن المنفعة، ويقول (مالرو) إن الفن هو امتلاك لزمان الحلم، ولكن (سوريو) يرى أن الفن لا يتعد كثيرا عن الواقع. فالفن يعتمد على الصناعة، والصناعة تطمح أن تكون فناً. وعلى هذا فليس من فن لا يعتمد على الطبيعة والواقع، لأن الفن يخلق شيئاً محسوساً موجوداً بالفعل هو العمل الفنى. ولكن هذا العمل يبقى متميزاً عن الواقع، وبهذا يتمتع بتقدير متميز عن المتذوق وعالم الجمال.

ولكن الفن ليس محاكاة الواقع والطبيعة، هكذا استقر الأمر عند الجمالين والفنانين، ومهمة الفنان هى التعبير عن جمال فنى وليس تكرار الجمال الطبيعى، وعملية الإبداع هذه هى عملية جدية، فهى لا تنطوى على عبث ولهو، وإنما تنطوى على شعور بالمسؤولية، هى مسؤولية الإبداع.

فالإلهام عند أفلاطون كان أساساً للإبداع، واستفاد الرومانتيون من هذا الأساس الإبداعي، الذى قادهم أحياناً إلى عدم الانتماء والاعتراب عن المجتمع وقضاياه. وهكذا

أصبح الجدل عنيفاً للتعرف على معنى الإبداع وماهيته، وكان لعلماء النفس من أمثال (فرويد) دور في البحث عن أساس نفسي يوجه الإبداع الفني.

ولكن معادلة مقبولة توصل إليها (برغسون وكروتشه) في تعريف الإبداع، وعندهما أن الحدس هو مصدر الإبداع. فليس الإلهام وحده أو الواقع وحده هو الحافز على الإبداع بل كلاهما معاً، وهذا ما نعينه بالحدس الذي يختلط فيه الإدراك بالحدس.

إن صيغ الفن المختلفة من رسم ونحت وعمارة وموسيقى لا تغير في ماهية العمل الفني، بل في أدواته وشكله فقط، ونستطيع أن نصنف الفنون على أساس الصوت أو الصورة أو الحركة، ولكننا لا نميز بين هذه الفنون بالماهية، فثمة أواصر بينها كما يقول (سوريبو) تسهل علينا تحليل عملية الإبداع وعملية التذوق.

هكذا كان علم الجمال في الغرب ينتقل عبر آراء مختلفة لكي يتكون مؤخراً عند (باير) فلسفة مستقلة، ولكنها محصلة آراء متناقضة متباينة اشتدت حدتها منذ عهد (هيجل) وحتى اليوم تتنازعها إيديولوجيات ونظريات وفلسفات. وكان الناظم المشترك لهذه الفلسفة هو المبادئ الأفلاطونية الأولى التي جعلت من الجمال الإنساني أساساً لمفهوم الجمال والفن. ويبقى السؤال الذي طرحناه منذ أن ابتدأنا معالجة مواضيع علم الجمال، هل كانت فلسفة الفن التي كونها الفكر العربي مقبولة لتحليل الفنون جميعها ومنها الفن العربي الإسلامي ؟

لقد كانت النظرة الفوقية المستمرة التي مارسها فلاسفة الفن على الفنون غير الأوروبية سبباً عندهم في جعل الفنون الأخرى، الهندية والصينية والمصرية والإسلامية والإفريقية فنوناً تطبيقية، أو فنوناً زخرفية. ولكن مؤرخي الفن كانوا يسرون باتجاه آخر تماماً، فالصفحات الأولى من كتب تاريخ الفن في العالم كانت مخصصة للفن المصري القديم والفن الرافدي، ثم تأتي الفنون الأخرى المتأخرة تاريخياً، كان هدف المؤرخ أن يبرز الفنون المختلفة على أنها تراث إنساني ابتدأت بوادره في منطقة ما، ثم ظهر في مناطق مختلفة يحمل طابعاً محلياً مختلفاً.

ومن حسن الحظ أن فنوننا القديمة تصدرت تاريخ الحضارة، وكان لها تأثير على الفنون الأخرى، وخاصة في أوروبا. ونحن نرى ذلك واضحاً في العصر الإغريقي، ثم في العصور الحديثة، ولكن علماء الجمال وقد عاشوا في مناخ الفلسفة الإغريقية التقليدية، لم

تخرج محاوراتهم وتناقضاتهم عن المفاهيم الكلاسيكية الاتباعية، فلم يلتفتوا إلى الفنون الأخرى، وكان من نتائج ذلك أن بقيت هذه الفنون دونها فلسفة، أو أنها اعتمدت الفلسفة الغربية التي أظهرت هذه الفنون بمظهر مختلف.

إن جميع الفنون العربية الإسلامية، الرقص والعمارة والموسيقى، ذات خصائص موحدة متميزة قامت على أسس روحية وتاريخية مختلفة عن الأسس التي قام عليها الفن الغربي، أو الفن الإفريقي أو الفن الصيني وغيره، ولكل من هذه الفنون فلسفته الخاصة التي لا يمكن أن تخدم الفن الآخر إلا بمقدار مشترك محدود. ولقد برزت ضرورة البحث عن فلسفة خاصة لكل فن عندما تحركت الثقافات للبحث عن ذاتيتها ودرء النفوذ الثقافي الوافد.

لقد سيطر الفن الغربي على العالم مع سيطرة التقدم الصناعي، وكان على الأمم التي تسعى إلى التحرر من الاستعمار الثقافي أن تلجأ إلى تعزيز انتمائها إلى جذورها الحضارية. ولم يكن الأمر سهلاً بل بدأ في محاولات اختلطت فيها السلفية بالرجعية، وكان موقف دعاة الحدأة صلباً إذ يركزون على تطور حضاري راسخ، وكانت دعوتهم إلى العالمية التي بدت في البداية مقنعة دعوة إلى ترسيخ الاستعمار الثقافي. ولكن الدعوة إلى الأصالة حددت المعنى المقصود من الانتماء، كما حددت الموقف من العالمية. فالانتماء هو محافظة على الشخصية القومية التي تتمثل في التاريخ الحضاري، والتراث هو الوعاء المشخص للحضارة، ولا تنقسم الحضارة إلى ماض وحاضر ومستقبل، لأنها تنتسب إلى الزمن والتاريخ، وهو استمرار لا ينقطع إلا في حالات الاغتراب والانسلاخ. ولاتعارض دعوة الأصالة مع العالمية أو الحدأة لأنها دعوة مستقبلية.

وليست الدعوة إلى الأصالة دعوة عاطفية، بل هي منهج علمي لا بد من التوسع في فلسفته والتأني في تخطيطه.

وفي مجال الفن، وهو مجال أساسي في تحديد الملامح القومية لأمة من الأمم، لا بد من ملمة أطراف الفكر التحليلي الذي توالى عبر تراثنا، والذي قدم مدلولات نظرية لمفهوم الفن، في نطاق مصطلحات وظروف مختلفة عن ظروفنا اليوم وظروف الآخرين. ولكننا عندما نستعمل لغة العصر، فإننا واجدون ولا شك المادة الأساسية لدفع المنطلقات الثقافية الحديثة في الطريق الصحيح المشروع.

إن العودة إلى ما كتبه الفارابي والأصفهاني والجاحظ والتوحيدى تقدم لنا مادة غنية لبناء مقدمة لعلم جمال عربي ذي جذور بعيدة في الفكر العربي الإسلامي. ولقد اخترنا أبا حيان التوحيدى لأنه واحد من أعظم النقاد في تاريخ الأدب العربي. والنقد يحتاج قواعد ومنطلقات تحدد سمت الرؤية الفنية، ولقد عرف أبو حيان ماذا يعنى الإبداع، ووضع مقاييسه على أساس هذا المعنى، فإذا تعرفنا على مظاهر أدبه عرفنا نموذجاً فذا للكمال الإبداعي، وإذا اعتمدنا مقاييسه في قراءة أدبه أو أدب غيره من معاصريه، عرفنا أن آلية الإبداع لا تختلف عن آلية التذوق وأن العمل الفني لا يستقيم إلا إذا كان منتظماً إلى الأسس النظرية للإبداع الفني، بحسب مفهوم الفن الخاص بكل حضارة من الحضارات.

لقد ازدهرت الحضارة العربية الإسلامية عبر التاريخ، وكانت الأواصر بين جميع مظاهرها قوية متماسكة. ولم تكن وحدة هذه الحضارة ظاهرية شكلية، بل كانت جوهرية عميقة الجذور اشترك في بنائها الدين والمثل والتاريخ.

ومن المؤسف أننا لم نبحث كثيراً في هذه الجذور، وما تم من تحقيق وبحث للتراث تم حسب دراسة أكاديمية متجردة. ولكن لابد من دراسة التراث بمنطق العصر لكي يصبح ثقافة دارجة يمكن تداولها في الحاضر والمستقبل.

إن البحث عن الجذور يعنى البحث عن الهوية الثقافية، ولا يمكن أن يدخل هذا تحت عنوان العنصرية أو الشوفينية، إلا إذا كان مفهومنا القومي قبلياً وليس حضارياً. إن القومية هي رابطة حضارية وإن الانتماء القومي هو انتماء حضارى.

وفي هذا الكتاب النموذج، محاولة للكشف عن معالم الفكر الفني من خلال مفكر عربي استطاع أن يقدم دونما عنوان فلسفة للفن، شأنه في ذلك شأن المفكرين الذين تحدثوا في علم الجمال من خلال الميتافيزياء، ولقد أردنا هنا أن نقتطف فقرات في فلسفة الفن من خلال ما أبدعه من مقابسات أو مناظرات أو مؤانسات، وهي نصوص أدبية لها قيمتها الفنية بذاتها، ولقد درست على أنها مجرد نصوص رائعة وأنها تضمنت مواقف وأفكار وروايات، ولم يفتن دارسو أبي حيان إلى فكرة الجمال (الاستطيقا)، وهو إهمال يشمل غيره من المفكرين العرب والمسلمين ممن تحدث في فلسفة الفن وكان له رأى في الإبداع والتذوق والعبقرية والتقنيات الفنية.

إن ما نطرحه في هذا الكتاب من فلسفة الفن عند التوحيدى، هو مثال على الفكر الجمالى المبثوث في التراث العربي الإسلامي، وهي فلسفة متكاملة استوعبت الفنون العربية

من شعر وموسيقى وخط. وسنرى أن ما قدمه علم الجمال في الغرب كان قد قاله أبو حيان وغيره من المفكرين ولكن بأسلوب آخر.

وهكذا تقوم فلسفة الفن عند أبي حيان على أنها الفلسفة التي تقابل، إلى حد بعيد، علم الجمال الغربي بجميع مسائله ومواقفه.

لقد عرضنا في هذا الكتاب ما انتشر في مؤلفات التوحيدى من فكر جمالى، ولم نبالغ في شرح هذا الفكر، لأن خير الكلام ما لم يحدث معه إلى كلام.

الفصل الأول

أبو حيان التوحيد

١ - عبقرية أبي حيان التوحيدى

٢ - المتحدثون فى فلسفة الفن

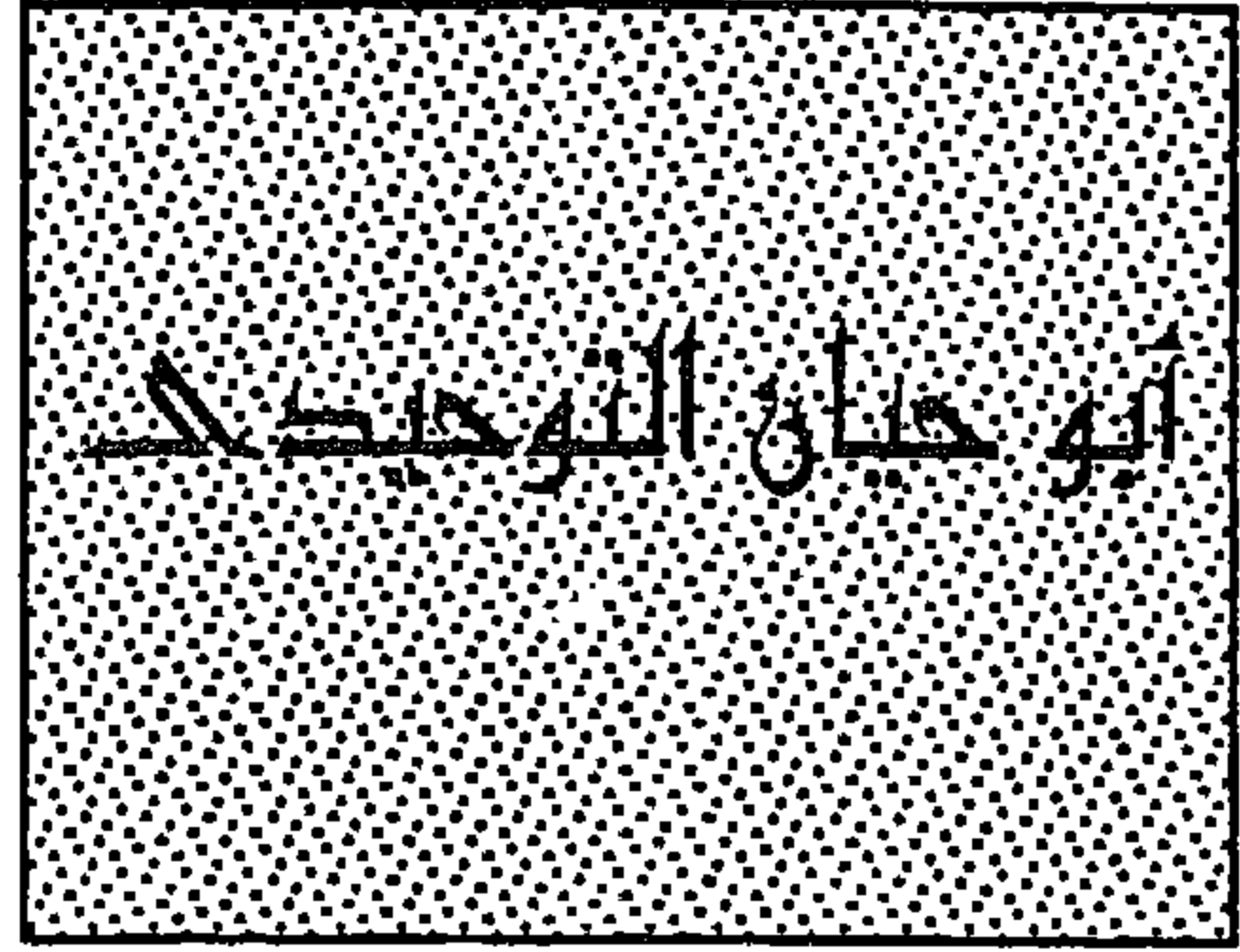
على لسان التوحيدى

٣ - التوحيد عند أبي حيان

٤ - التوحيدى معلم السؤال

وطريقة الجواب

٥ - آثار أبي حيان التوحيدى



١ - عبقرية أبي حيان التوحيدى

أبو حيان التوحيدى، أديب وحكيم وفيلسوف وصوفى، عاش فى القرن الرابع للهجرة، نشأ فى بغداد، ثم انتقل إلى الرى، ومات عام ٤١٤هـ فى شيراز عن عمر يناهز القرن.

ولقد ترك عدداً كبيراً من المخطوطات حقق المعروف منها ونُشر مؤخراً، وكان أبو حيان قد أحرق قبل موته ما كتبه مما لم يصلنا، وعلى الرغم من ذلك، فإن ما بين أيدينا من آثار هذا الحكيم العربى، ليجعلنا نقول مع ياقوت: « إنه فرد الدنيا الذى لا نظير له، ذكاء وفطنة وفصاحة ومكنة» (١).

ولقد كتب عن أبي حيان حديثاً بعد إغفال طويل الأمد، ثم ابتداء الدارسون يتعرفون على عبقرية الرجل حتى أصبح فى نظرهم بمرتبة الجاحظ أو يفوقه (٢).

إن مطالعة كتب أبي حيان تبين لنا أن هذا المفكر كان فناناً وناقداً وفيلسوفاً فنياً، ولعله أول عربى وضع علم الجمال العربى مأخوذاً عن آراء معاصريه، ومدبجاً بأسلوبه، بل لعله أضاف إليه من أفكاره، وحصر فيه من الآراء المتفقة مع آرائه، ما يجعله أقرب إلى فلسفته الخاصة، وإن كنا نميل إلى اعتبار ما كتبه فى علم الجمال العربى، إنما هو مجموعة آراء المفكرين العرب والأدباء والفنانين الذين اهتموا بالفن والصياغة، كما اهتم هو، فكان من ذلك هذه النظرية الغربية التى شملت مشاكل علم الجمال الحديث، ومنها مشاكل

(١) انظر ياقوت الحموى: معجم الأديباء ١ - ٢٠ ت أحمد فريد الرفاعى، القاهرة ١٩٣٦، ١٥ : ٥ - ٥٢.

(٢) وانظر: إحسان عباس - أبو حيان التوحيدى - بيروت ١٣٧.

وانظر: زكريا إبراهيم - أبو حيان التوحيدى، فيلسوف الأديباء وأديب الفلاسفة.

وانظر مجلة فصول، م ١٤/ع ٣ / ١٩٩٥. ملف عن أبي حيان التوحيدى - القاهرة

الإبداع والتذوق ودور العلم والتقنية، وتصنيف الفنون ودور الشعر، ثم موضوع العبقرية أو الإلهام والبديهة. وسنحاول في هذه الدراسة، أن نللم أطراف مفهوم علم الجمال العربي، كما ورد على لسان أبي حيان التوحيدى، دون التمكن في هذه العجالة، من التوسع في تفنيد فلسفة الفن والجمال هذه، ومقارنتها مع ما سبقها من فلسفات ظهرت سابقاً على لسان الفلاسفة الإغريق، أو ظهرت مؤخراً عند فلاسفة أوروبا، فإن هذا يتطلب تفرغاً نأمل أن نتمكن منه في المستقبل، لإعطاء هذا الموضوع المزيد من حقه في العمق والتوسع.

٢ - المتحدثون في فلسفة الفن على لسان أبي حيان التوحيدى

قلنا إن أكثر أفكار أبي حيان ساقها على لسان أساتذته ومعاصريه، ثم هو اختار لها الألفاظ المتقاة والعبارات البليغة، وأعطاهما أقصى ما تخمر في ذهنه، وأرق ما تفاعل في تفكيره، فكان الخائب الماهر لسدى المواقف الإبداعية في زمانه ولحمة الأفكار الفلسفية التي تداولها المفكرون واقتنعوا بها.

ولقد اغتبر الأخذ عن العلماء منهجاً «وأنا أتى على ما يحضرنى من ذلك، منسوباً إليهم ومنحسوباً لهم ليكون حقهم به مقضياً، وذكرهم على مر الزمان طرياً».

من هؤلاء كان أبو سليمان السجستاني، وهو فيلسوف ومنطقي ولغوي وصاحب أنظار عميقة في الأدب والشعر، وهو على حد قول التوحيدى: «أدقهم نظراً، وأقهرهم غوصاً، وأصفاهم فكراً، وأظفرهم بالدرر، وأوقفهم على الغرر - (ولكنه يأخذ عليه) - مع تقطع في العبارة، ولكنة ناشئة من العجمة، وقلة نظر في الكتب، وفرط استبداد بالخاطر وحسن استنباط للعويص، وجرأة على تفسير الرمز، ويخل بما عنده من هذا الكثر» (١). وكتاب أبي حيان (المقابس) (٢) يكاد يقتصر على أحاديث فلسفية ومناقشات جدلية لأبي سليمان هذا وتلاميذه.

ومن معلميه أيضاً يحيى بن عدى النصراني، الذي نقل كتب أرسطو من السريانية إلى العربية، ولكنه كان (مشوّه الترجمة، رديء العبارة).

أما المعلم الأكبر الذي أخذ عنه أبو حيان فهو الشيخ أبو سعيد السيرافي، وكان من كبار النحاة والمتكلمين المعتزلة، وكان قد شرح كتاب سيويه في ثلاثة آلاف ورقة بخط يده.

(١) الإمتاع والمؤانسة ٢/٣٣.

(٢) المقابس - تحقيق حسن السديوي - القاهرة ١٩٢٩م.

ولقد انتشرت آراء أبي سعيد في جميع مؤلفات أبي حيان.

واستفاد أبو حيان من مهنته، وهى الوراقه (أى نسخ الكتب) وكانت مهنة كبار الكتاب، فى زيادة اطلاعه واتساع معارفه من المعلمين والفلاسفة، ولكن هذه المهنة (حرفة الشؤم) لم تكن لتروقه، فكان يطمح وراء مركز اجتماعى رفيع، فمضى إلى الرى حيث ابن العميد، المشهور بكرمه ومكانته، والمشهود له بفصاحته وبلاغته، وكان أبو على مسكويه خازن كتب ابن العميد^(١)، ولم يلبث أبو حيان أن كشف فى ابن العميد ما يخالف سمعته ومكانته، فجاء وصف ما كشفه ورآه فى كتابه (مثالب الوزيرين)^(٢)، وهما ابن العميد والصاحب بن عباد، على الرغم من اعترافه بأنهما «كانا كبيرى زمانهما، وإليهما انتهت الأمور وعليهما طلعت شمس الفضل». «ولكن النقص ممن يدعى الكمال أشنع». ثم زار الرى ثانية فى زمن ابن العميد الابن (أبى الفتح) فلم يلق خيراً مما لقيه من والده، فمضى إلى الصاحب بن عباد، فى الرى ذاتها، فلقى الخيبة المرة، وعاد بعد ثلاثة أعوام إلى بغداد.

ولكن علاقة قوية توصلت بين أبى حيان وبين أبى سعدان وزير صمصام الدولة البويهى، كان من نتائجها، كتاب (الصداقة والصدىق)^(٣) وكتاب (الإمتاع والمؤانسة)^(٤) وهو مجموعة النوادر والحكم التى رواها لابن سعدان وكتبها لأبى الوفاء. ثم هرب إلى شيراز بعد مقتل ابن سعدان وملاحقة أعوانه، وعاش فيها متخفياً مغموراً يائساً، مما دفعه إلى إحراق كتبه بين شعور الخيبة والأسف، وكان ذلك عام ٤٠٠ هـ. ثم أمضى أبو حيان بقية عمره فى شيراز متنسكاً، وكما يقول: «لقد أمسيت غريب الحال، غريب اللفظ، غريب النحلة، غريب الخلق، مستأنساً بالوحشة، قانعاً بالوحدة»^(٥).

وفى رسالة إلى القاضى أبى سهل على بن محمد يعتذر أبو حيان عن أسباب حرّقه كتبه، نورد هذا المقطع الذى يعبر عن عدم ثقته بمن عرفه وصادقه وعلمه. «إنى فقدت ولدأ نجيباً وصدىقاً حبيباً، وصاحباً قريبا، وتابعا أدبياً ورئيساً منيباً، فشقّ علىّ أن أدعها لقوم يتلاعبون بها، ويدنسون عرضى إذا نظروا فيها، ويشمتون بسهوى وغلطى إذا تصفحوها،

(١) وكان من علاقة التوحيدى بمسكويه كتاب (الهوامل والشوامل).

(٢) قام بتحقيق هذا الكتاب: إبراهيم كيلانى - دمشق ١٩٦١ م.

(٣) طبع عدة طبعات - مطبعة الجوائب ١٣٠٢هـ، ثم حققه د. كيلانى، ١٩٦٤ م - دمشق.

(٤) تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين - القاهرة ١٩٥٣ م.

(٥) الصداقة والصدىق، ٥ - ٦ .

ويتراءون نقصى وعيبي من أجلها، فإن قلتَ ولمَ تسمهم بسوء الظن، وتقرّع جماعتهم بهذا العيب، فجوابي لك إنما عياني منهم في الحياة، هو الذي يحقق ظني بهم بعد الممات، وكيف أتركها لأناس جاوَرْتُهُمْ عشرين سنة، فما صح لي من أحدهم ودا، ولا ظهر لي من إنسان منهم حفاظاً.

٣ - التوحيد عند أبي حيان، خلافاً لما يقال عن مصدر اسم التوحيدى، نسبة إلى صنعة وأبوه بائع التوحيد أى البلح. وابن حجر العسقلانى^(١) ينسب اسمه إلى لقب أطلقه أهل زمانه على أبي حيان لشدة إيمانه بالتوحيد وشدة بيانه فى هذا المعنى الجليل الذى يقوم عليه دين الإسلام. يرفض التوحيدى بحث ماهية الله من خلال جماعة المشبهة أو غير المشبهة، ولكنه يقول إنه المطلق «لاسيب للعقل أن يدركه أو يحيط به أو يجده وجدانا». ومن الواضح أن التوحيدى يستمد قوله هذا من الآية الكريمة «ليس كمثله شئ» ويقف عند هذا الحد، بعد أن استفاض بالسؤال^(٢)، فهو كالتكلمين يرفض أن يكون الله شيئاً. ولقد فهم العامة من قوله هذا تجريداً للذات الإلهية عن الصفات (مما يسمى التعطيل). والحق فإننا عندما نستعير كلمة (المطلق) للدلالة على الذات الإلهية فإننا بذلك نعنى تنزيهاً عن الشبه بأى شئ وتعظيماً للذات ينطبق مع الآية «هو الأول والآخر»، وهذا يشمل جميع الصفات بصورتها المثالية غير النسبية، هذه الصفات التى خلقت الوجود (الطبيعة والكائنات) مركباً ومبسوطاً. ولقد خاضت المعتزلة والصوفية وعلماء الكلام فى غمار هذه المسألة، فلم يصلوا إلى أبعد مما وصله التوحيدى الذى اعترف مع أبى سليمان «أن الله خفى الذات خفى الفعل».

ولا شك أن أكثر المفكرين تخلوا عن استعمال الصفات النسبية لله تعالى، لأنها لاتفى الذات الإلهية معناها المطلق كما يذكر النوشجاني^(٣). ويقول التوحيدى: «إن الإنسان يتوجه إلى الله تعالى بقلبه وليس بلسانه»، وهنا يفرق بين مفهوم التوحيد عند الخاصة الذين يرون الله واحداً من حيث هو واحد، وبين العامة ويرونه واحداً من حيث قيل إنه واحد.

٤ - التوحيدى معلم السؤال وطريقة الجواب.

فى الإشارات الإلهية يناجى أبو حيان الله قائلاً: «يا من علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم» (العلق). [ولهذا فإن الإيمان عنده يكمن فى التساؤل عن أسرار الخالق من

(١) ابن حجر العسقلانى: لسان الميزان - حيدر آباد ١٣٣٣هـ، ج ٦ / ص ٣٦٠.

(٢) انظر: الإمتاع والمؤانسة / ج ٣٣ - ص ١٨٩ - ١٩٦ - ١٢٤ - ١٢٥، وانظر: الهوامل والشوامل - المسألة ٢١٦ / ص ٥٥ - ٥٦.

(٣) المقابسات، م ٢٩ / ص ٨٣.

خلال مخلوقاته، طلباً للعلم. بما لم يعلم ﴿قل انظروا ماذا فى السموات والأرض﴾ /
يونس (١٠١).

ومع أن الأجوبة التى عرضها على لسانه أو على لسان معاصريه، قد شكلت فلسفته
الخاصة، لكنه على ذلك كان كثيراً ما يطرح الأسئلة كمثل على مضمون المشاكل الوجودية
والطبيعية والفكرية التى لا يجد جواباً لها، بل يترك للآخرين مجال البحث فيها من خلال
العقل أو الحدس والإلهام.

وكان بذلك معلماً للمعلمين والمتكلمين، يقدم لهم صيغاً من الأسئلة المتلازمة
المتداخلة، كى يرتفعوا إلى مستواها فى مناجاة الحق بحثاً عن الحقيقة التى لا يراها من
خلال المذاهب، فهو غير متم ولكنه يؤمن بالتعددية الفكرية والخلافية فى الآراء والتأويل،
﴿ولو شاء ربك لجعل الناس أمة واحدة ولا يزالون مختلفين﴾ (هود - ١١٨). والتفاوت
بمستويات الفكر، «إن العقل بأسره لا يوجد فى شخص إنسى وإنما يوجد منه قسط بالأكثر
والأقل والأشد والأضعف»^(١) «هل يستوى الذين يعلمون والذين لا يعلمون، إنما يتذكر
أولو الألباب» (الزمر ٩). ولذلك فى حواراته وأسئلته لم يكن أبو حيان متساهلاً أمام
العاجزين عن إظهار الحقيقة، وكان يردد قول أبى الحسن البصرى «ذم الرجل نفسه فى
العلانية مدح له فى السر»^(٢).

إن وصف أبى حيان بفيلسوف السؤال يمكن بنظرنا أن يصبح وصفه معلم السؤال،
فلقد كانت مهمة أبى حيان أن يجعل الآخرين أقدر على فهم معنى الإيمان والعبادة من
خلال البحث والتقصى، سواء ونحن نناجى الله أو عندما نبحث فى أسراره. ومن هنا،
نرى أبا حيان صاحب رسالة حضارية فى الحوض على البحث والتقصى وإعمال العقل
واستنهاض العمل، وهى أمور من العبادة لأنها تقوم على أسس التوحيد. ولا شك أن أبا
حيان فى ذلك كان تلميذاً لأبى سليمان السُّجَّستانى الذى علمه البحث المنطقى، وتلميذاً
لأستاذه الجاحظ الذى غرس فيه الاعتماد على غنى اللغة وعلى مقدرة النحو للتعبير
بمفردات لا حصر لها، قد تبدو مترادفة ولكنها فى حقيقتها تعبر عن غنى وتنوع المعانى،
فهو يميز بين الفعل والعمل، بين المعرفة والعلم، بين الروح والنفس، بين الصديق
والأليف، بين القوة والقدرة، والاستطاعة والطاقة . . إلخ. ويبقى فى كل هذا معلم
السؤال وطريقة الجواب.

(١) المقابسات ٥٤ / ص ٢٣٥.

(٢) البصائر، ص ٨٨.

٥ - آثار أبي حيان

ليس سهلاً أن نحصر آثار التوحيدى، ذلك أن أكثرها قد أحرقه سنة ٤٠٠هـ، على أن ياقوت فى (معجم الأدباء) أورد ثبوتاً بأسماء بعض آثاره، كما أن التوحيدى ذكر بعضاً آخر، ومن أهم آثاره المعروفة (١) :

١ - الصداقة والصديق، ويتحدث بأسلوب شيق عن مفهوم الصداقة والصديق ولكن بروح نقدية تعكس يأسه من الأصدقاء، ولذلك عرف الصديق قائلاً: «الصديق إنسان هو أنت إلا أنه بالشخص غيرك»، مكرراً قول أرسطو. ثم قال: «إن أطول الناس سفراً، من سافر فى طلب صديق».

٢ - البصائر والذخائر، وفيه عرض للأدب والتاريخ واللغة وللحديث والتفسير يكشف عن ثقافة موسوعية، وموضوعية علمية، وإسناد واسع.

٣ - أخلاق الوزيرين أو مثالب الوزيرين، وفيه ينقد الوزيرين ابن العميد وابن عباد لسوء معاملتهما له.

٤ - الهوامل والشوامل، والهوامل هى الإبل السائبة والشوامل هى الحيوانات التى تضبط الإبل. ولقد ألفه سنة ٣٧٥هـ بعد مقتل الوزير الصديق ابن سعدان، وفيه أسئلة موجهة لسكويه فى الفلسفة وعلم الكلام واللغة.

٥ - الإشارات الإلهية، ولقد بلغ فيه أعلى مراتب البيان والتجوى مع الله، كتبه بعد حريق كتبه، تعبيراً عن موقفه الصوفى.

٦ - المقابسات، ويحتوى على مئة مقابلة أو محاوراة بين العلماء، موضوعها الفلسفة والمنطق، والطبيعة والإلهيات.

٧ - الإمتاع والمؤانسة، ولقد وضعه فى بداية حياته، ولعله أهم آثار أبي حيان، وهو أول كتاب محقق منشور ظهر فى القاهرة منذ عام ١٩٣٩م.

(١) انظر فى نهاية الكتاب ثبوتاً لمؤلفاته المحققة والمنشورة.

الفصل الثاني

تعريف الفن

١ - العمل الفني وخصائصه

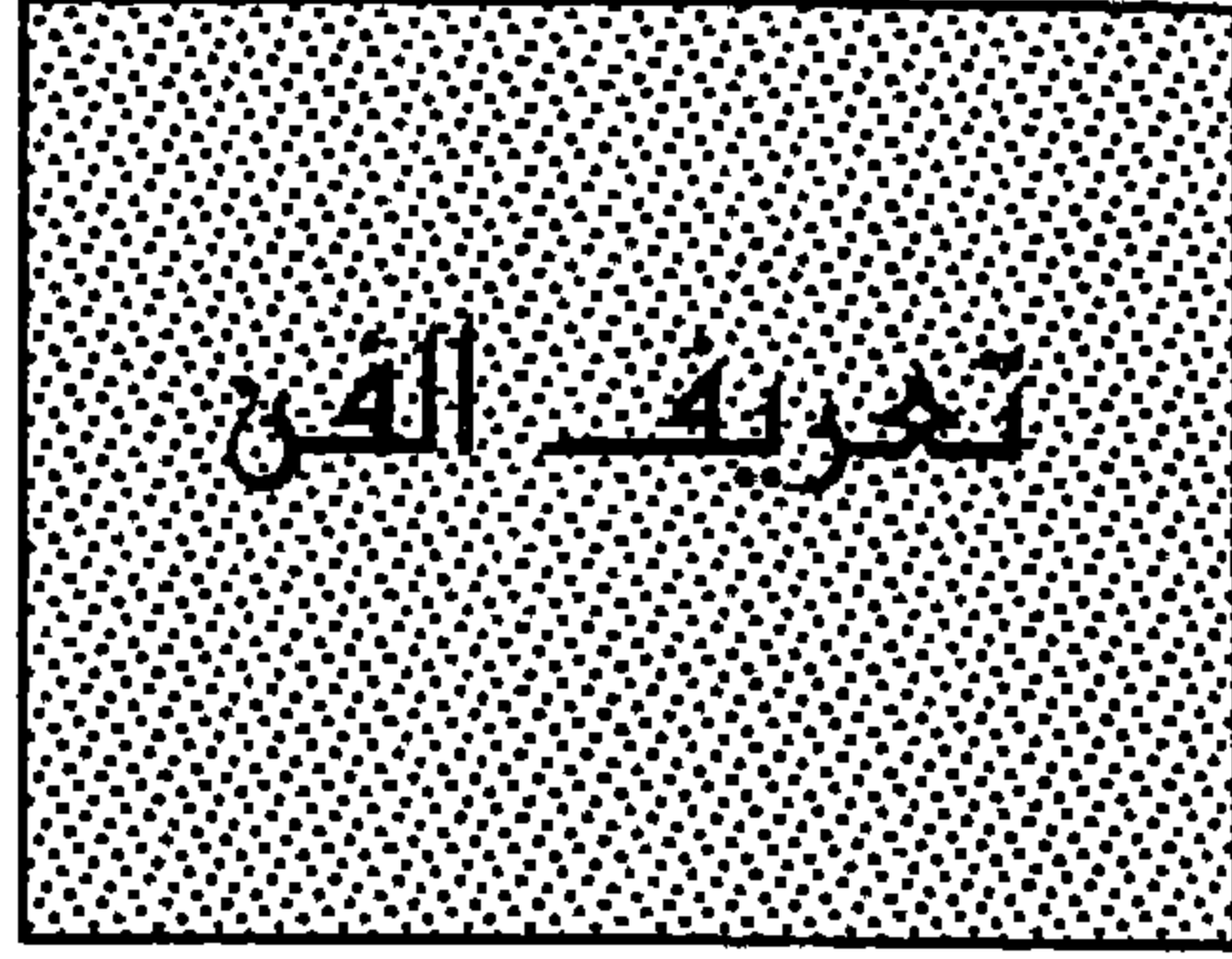
٢ - الفن عمل إنساني

٣ - الفن عمل

٤ - دور النفس

٥ - الإلهام والذاتية

٦ - النفس أو الذات الإنسانية



١ - العمل الفني وخصائصه

يقول أبو حيان التوحيدى على لسان أبي سليمان، فى معرض التفريق بين الإنسان والحيوان: «ذكر بعض الباحثين عن الإنسان أنه جامع لكل ما تفرق فى جميع الحيوان ثم زاد عليها وفضل بثلاث خصال:

بالعقل والنظر فى الأمور النافعة والضارة.

وبالمنطق لإبراز ما استفاد من العقل بواسطة النظر:

وبالأيدي لإقامة الصناعات وإبراز الصور فيها مماثلة لما فى الطبيعة بقوة النفس»^(١).

ونستطيع أن نستخلص من ذلك تعريفاً للعمل الفنى ويتضمن العناصر التالية:

١ - أن العمل الفنى عمل إنسانى لا يستطيع الحيوان ممارسته.

٢ - أنه يتم بالأيدي لأنه يتطلب المهارة، وليس بالعقل.

فنحن نرسم ونضرب على الآلات، وننحت وتبنى بأيدينا وليس بعقولنا، كما قال (دافنشى) فيما بعد.

٣ - أن اليد تتبع النفس الملهمة، ولا تتبع العقل الذى يبحث فى الأمور النافعة والضارة، أو المنطق الذى يستخلص نتائج العقل.

٤ - أن العمل الفنى يتجه إلى مماثلة الطبيعة بقوة النفس.

(١) الهوامل ٣ / ٢٣٠ - ٢٣١.

٢ - الفن عمل إنساني

إن الفن ظاهرة إنسانية راقية، ليس بمقدور الحيوان الوصول إليها، لأنها تتطلب فعل النفس، والحيوان يتمتع بالروح، ولكنه لا يتمتع بالنفس كالإنسان.

ولأن العمل الفني هو مطابقة الطبيعة بما فيها من فعل النفس، فإن الإبداع مقصور على الإنسان دون الحيوان.

على أن التوحيدى لا ينكر أن الحيوان يتأثر بالجمال الصوتى أو غيره، أى أنه قادر على التذوق الغريزى، ولكنه لا يؤكد ذلك بصورة قاطعة.

فهو يطرح السؤال التالى: «ما سبب تصاغى البهائم والطير إلى اللحن الشجى والجرم الندى، وما الواصل فيه إلى الإنسان العاقل المحصل حتى يأتى على نفسه»^(١) ؟ ولكن أبا حيان لا يلقى جواباً شافياً على ذلك من أبى على مسكويه.

ثم يعود فى (الإمتاع والمؤانسة) لكى يقرر أن الحيوان يتمتع بالروح، ولكنه لا يتمتع بالنفس: «ولم يكن الإنسان إنساناً بالروح بل بالنفس، ولو كان إنساناً بالروح لم يكن بينه وبين الحمار فرق»^(٢).

ويتوسع أبو حيان فى التمييز بين الإنسان والحيوان فى ممارسة العمل الفنى فىقول:

«ولما وهب الإنسان الفطرة، وأعين بالفكرة؛ ورُفد بالعقل، جمع هذه الخصال وما هو أكثر منها لنفسه وفى نفسه، وبسبب هذه المزية الظاهرة فضل جميع الحيوان؛ حتى صار يبلغ منها مراده بالتسخير والإعمال واستخراج المنافع منها وإدراك الحاجات بها؛ وهذه المزية التى له مستفادة بالعقل، لأن العقل ينبوع العلم، والطبيعة ينبوع الصناعات، والفكر بينهما مستملٍ منهما ومؤدٌ بعضها إلى بعض بالفيض الإمكانى، والتوزيع الإنسانى؛ فصوابٌ بديهية الفكرة من سلامة العقل، وصواب روية الفكرة من صحة الطباع، وصحة الطباع من موافقة المزاج، وموافقة المزاج بالمدد الاتفاقي والاتفاق الغيبى؛ أعنى بهذا أن وجه الحادث المجهول عندنا اتفاق، ووجه الحادث المعلوم عند الله عز وجل غيب؛ فلو ظهر هذا الغيب لبطل الاتفاق، ولو بطل الاتفاق لارتفع الغيب.

(١) الهوامل / ٣ / ٢٣٠ - ٢٣١.

(٢) الإمتاع / ٢ / ١١٣.

فانقمت الأحداث بين ماهو على جديلة^(١) واحدة معروفة، وبين نادر لا يدوم العهد به، فدلّ مظهر واستمرّ على ما جاد به ووهب، ودلّ ما غاب واستتر على ماتفرّد به وغلب.

ولما كان الحيوان كله يعمل صنائعه بالإلهام على وتيرة قائمة، وكان الإنسان يتصرف فيها بالاختيار، صحّ له من الإلهام نصيب حتى يكون رفاً له في اختياره، وكذلك يكون النحل أيضاً، صحّ له من الاختيار قسط في إلهامه حتى يكون ذلك مُعيناً له في اضطراره. إلا أن نصيب الإنسان من الإلهام أقل كما أن قسط سائر الحيوان من الاختيار أنزر؛ وثمره اختيار الإنسان إذا كان مُعانا بالإلهام أشرف وأدوم وأجدى وأنفع وأبقى وأرفع من ثمره غيره من الحيوان إذا كان مرفوداً بالاختيار، لأن قوة الاختيار في الحيوان كالحلم، كما أن قوة الإلهام في الإنسان كالظل.

٣- الفن عمل

العمل الفنى ماهو إلا عمل يدوى يأتى بنتيجة العلم والفكر والموهبة، فالعلم هو الطريق الأساسى والضرورى للعمل، «فإذا كان قاصراً عن العلم كان العلم كلاً على العالم، وأنا أعوذ بالله من علم عاد كلاً، وأورث ذلاً، وصار فى رقبة صاحبه غلاً»^(٢).

على أن العمل الفنى هو فوق العلم، بل إن العلم ليحتاج أيضاً إلى الفن. ويرد أبو حيان على القائلين بأن الفن هزل والعلم جد. فيقول: «ألا تعلم أن أعمال الدواوين التى ينفرد أصحابها فيها بعمل الحساب فقيرة إلى إنشاء الكتب فى فنون ما يصفونه ويتعاطونه، بل لا سبيل إلى العمل إلا بعد تقدمة هذه الكتب التى مدارها على الإفهام البليغ والبيان المكشوف والاحتجاج الواضح، وذلك يوجد من الكاتب المنشئ»^(٣).

وأما قولك «إحدى الصناعتين هزل والأخرى جد» فبئسما سولت لك نفسك على البلاغة، هى الجد وهى الجامعة لثمرات العقل لأنها تحقق الحق وتبطل الباطل على مايجب أن يكون الأمر عليه»^(٤).

فالعمل الفنى يأتى نتيجة الفكر «فالذوق وإن كان طباعياً فإنه مخدوم الفكر،

(١) الإمتاع / ١ - ١١٤ - ١٤٥، والجديلة: الشاكلة.

(٢) رسالة إلى القاضى أبى سهل على بن محمد، نشرت فى دمشق - تحقيق د. كيلانى (رسائل أبى حيان التوحيدى، ٦٢).

(٣) الرسائل ٢ / ٩٩.

(٤) المرجع نفسه ١٠١.

والفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الإلهام مستخدم للفكر، والإلهام مفتاح الأمور الإلهية،^(١).

٤ - دور النفس

على أن اليد إذ تتبع الفكر، فإنما يكون ذلك ضمن نطاق النفس الملهمة، ولكن ما المقصود بالنفس؟ وما المقصود بالإلهام؟ يعرف أبو حيان الروح بـ: «إنه جسم لطيف منبث في الجسد على خاص مافيه، فأما النفس الناطقة فإنها جوهر إلهي، وليست في الجسد (على خاص ماله فيه) ولكنها مدبرة للجسد، ولم يكن الإنسان إنساناً بالروح، بل بالنفس، ولو كان إنساناً بالروح لم يكن بينه وبين الحمار فرق»^(٢).

فالنفس، عند التوحيدى، جوهر إلهي، خارجة عن الجسد رغم خصوصيتها له، وهى التى تدبر أمور هذا الجسد على عكس الروح المنبثة في الجسد والتي تسبب له الحياة سواء كان جسد إنسان أو حيوان.

٥ - الإلهام والذاتية

أما الإلهام فإنه ينعكس بالبديهة. وعن أبي سليمان قال أبو حيان: «البديهة تحكى الجزء الإلهي بالانجاس، وتزيد على ما يغوص عليه القياس، وتسبق الطالب والمتوقع»^(٣).

«وبالديهة أبعد (من الروية) من معانى الكون والفساد، وأغنى عن ضروب الاجتهاد والاستدلال، والروية ألصق بكمال الجوهر وأشد تصفية للطينة من الكدر»^(٤).

على أن بلاغة الأسلوب ومثانة الإبداع تتمثل عند التوحيدى، دائماً، فى التوفيق بين الإلهام والروية العقلية. فليس الفن مجرد تسلية ولعب، بل هو جد ومسؤولية، وليس الفن عبثاً على صاحبه لأنه عمل منتج له مقاصد وأدوار.

ولنقرأ ما جاء على لسانه فى مجال المقارنة بين العمل البديهي والعمل العقلى والعمل المركب من البديهة والعقل.

(١) الإمتاع / ٢ / ١٣٤.

(٢) الإمتاع / ٢ / ١١٣.

(٣) المقابسات / ٥٥ / ٢٣٨.

(٤) المقابسات، الصفحة نفسها.

«إن الكلام ينبعث في أول مبادئه إما عن عفو البديهة، وإما من كد الروية، وإما أن يكون مركبا منهما، وفيه قوامهما بالأكثر والأقل. ففضيلة عفو البديهة أنه يكون أصفى، وفضيلة كد الروية أنه يكون أشفى، وفضيلة المركب منهما أنه يكون أوفى. وعيب عفو البديهة أن تكون صورة العقل فيه أقل، وعيب كد الروية أن تكون صورة الحس فيه أقل، وعيب المركب منهما بقدر قسطه منهما: الأغلب والأضعف. على أنه إن خلص هذا المركب من شوائب التكلف، وشوائب التعسف، كان بليغاً مقبولاً رائعاً حلواً، تحتضنه الصدور، وتختلسه الأذان، وتتهبه المجالس، ويتنافس فيه المنافس بعد المنافس. والتفاضل الواقع بين البلغاء في النظم والنثر، إنما هو في المركب الذي يسمى تأليفاً ورسفاً. وقد يجوز أن تكون صورة العقل في البديهة أوضح، وأن تكون صورة الحس في الروية ألوح، إلا أن ذلك من غرائب آثار النفس ونوادر أفعال الطبيعة، والمدار على العمود الذي سلف نعته، ورسا أصله» (١).

ومن هنا يتجلى الدور الذاتى فى الفن، ذلك أن النفس، وهى العلامة بالذات، تبقى عند أبى حيان فوق الطبيعة، وإن هذه الذات تستطيع أن تدرك أسرار الطبيعة والوجود إدراكاً سامياً إذا هى تجردت عن التأثيرات الأخرى.

«لما كانت النفس فوق الطبيعة، وكانت أفعالها فوق الحركة، أعنى فى غير زمان، فإن ملاحظتها الأمور ليست بسبب الماضى والحاضر ولا المستقبل، بل الأمر عندها فى السواء، فمتى لم تعقها عوائق الهيولى والهيوليات، وحجب الحس والمحسوسات، أدركت الأمور، وتجلت لها بالأرمان» (٢). ويقول أيضاً: «إن النفس علامة بالذات، درآة للأمور بلا زمان، وذلك أنها فوق الطبيعة، والزمان إنما هو تابع للحركة الطبيعية، وكأنه إشارة إلى امتدادها، ولذلك اشتق اسم المدة منه، لأن المدة فعلة، والامتداد افتعال، وأصلهما واحد من المدة» (٣).

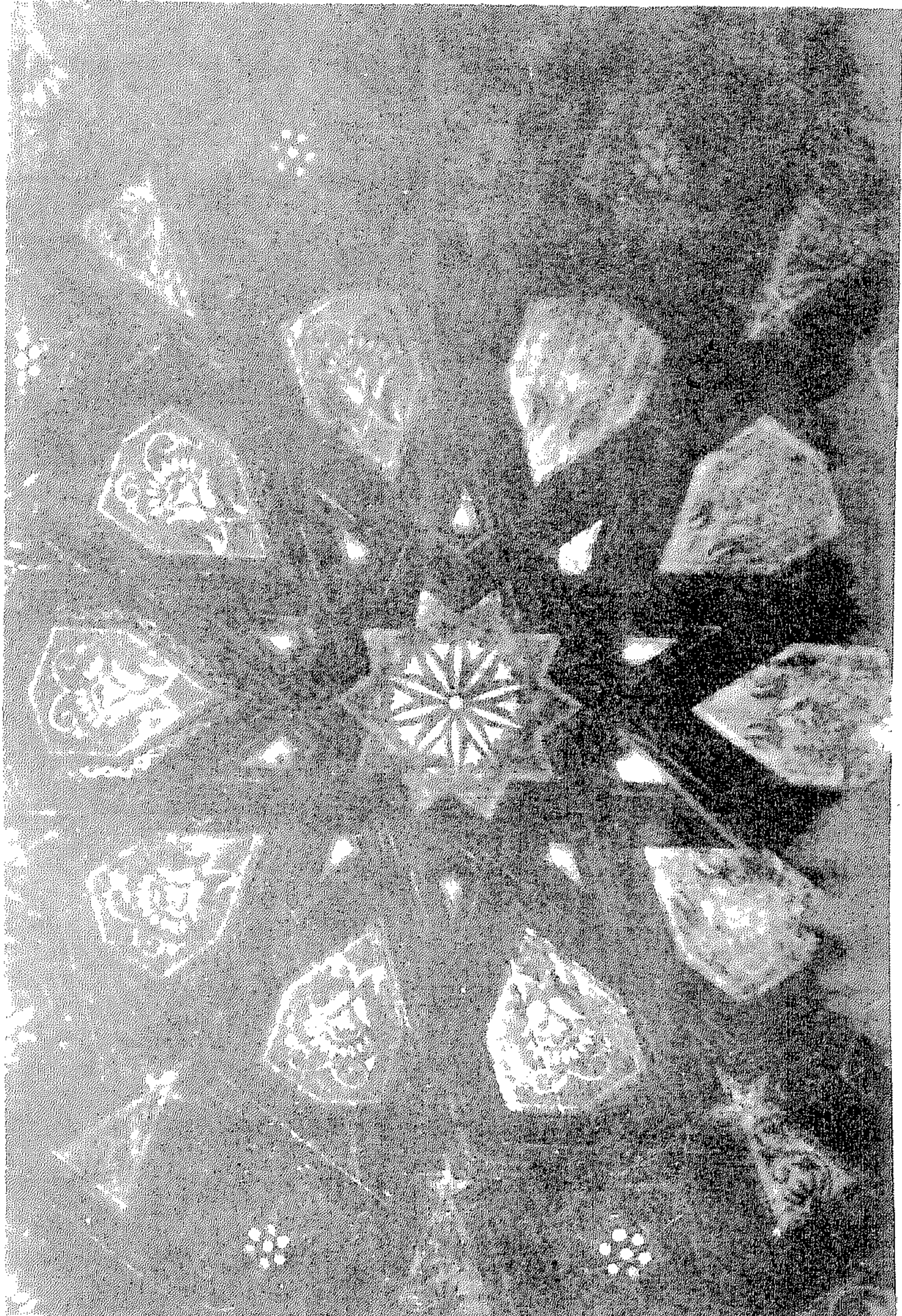
ومن هنا نصل إلى مفهوم الإبداع ونميزه عن العمل العقلى، وهو عند التوحيدي يقوم على البديهة والإلهام، ثم على العمل المسؤول المثقف.

على أن الإلهام أو البديهة قد تنزلق إلى الارتجال والتفهيق والوهم، يقول أبو حيان:

(١) الإمتاع والمؤانسة ٢ / ١٣٢.

(٢) الهوامل والشوامل ٣٣ / ٩٣.

(٣) الهوامل والشوامل ٣٣ / ٩٣.



«فإن الكلام صلف تياه لا يستجيب لكل إنسان، ولا يصحب كل لسان، وخطره كثير، ومتعاطيه مغرور، وله إرن كإرن (نشاط) المهر، وإباء كإباء الحرون، وزهو كزهو الملك، وخفق كخفق البرق، هو يستهل مرة ويتعثر مراراً، ويذل طوراً ويعز أطواراً، ومادته العقل، والعقل سريع الخؤول (التحول) خفى الخداع، وطريقه على الوهم، والوهم شديد السيلان، ومجراه على اللسان، واللسان كثير الطغيان. وهو مركب من اللفظ اللغوى والصوغ الطباعى، والتأليف الصناعى والاستعمال الاصطلاحى»^(١). إذن لابد من المحافظة على بلاغة البديهة أو صفاء الإلهام الفنى بالروية والتدقيق وحسن الأداء والتنفيذ. «وهناك يقع التعجب للسامع، لأنه يهجم بفهمه على ما لا يظن أنه يظفر به، كمن يعثر بأموله على عقله من تأميله، والبديهة قدرة روحانية فى جبلّة بشرية، كما أن الروية صورة بشرية فى جبلّة روحانية»^(٢).

لقد كان الشعراء العرب يميلون إلى البديهة والطبع، فكان شعرهم عفو الخاطر لا يخضع لقانون فيما عدا قواعد النظم، وفى العصر العباسى ظهر الشعراء المحدثون من أمثال أبى تمام وبشار وأبى نواس، اتجهوا نحو الصنعة والروية، ولم يكن البحترى راضياً عن هذا الاتجاه، فعاد بشعره إلى عهد امرئ القيس «أبى القروح»، وفى ذلك يقول:

ولم يكن أبو القروح يلهج بالـ منطق ما نوعه وما سببه

وكان الجاحظ يقول مشيداً بشعر الأقدمين: كل شئ لعرب البداوة إنما هو بديهة وارتجال. ويرى البحترى أن الشعر «لمح تكفى إشارته»، أما دعاة الروية والصنعة فقد أرادوا أن يلتزموا فى شعرهم دوراً أدبياً وفكرياً وأخلاقياً، ولذلك فإن الشعر والإبداع عندهم ليس «ممارسة ساذجة» بل مسؤولية واعية لدور الشاعر ولبلاغة شعره، تتمتع بلذة الإبداع فيه وليس بمردوده التكبى، وبهذا يقول الشاعر:

وما لى ضيعة إلا المطايا وشعر لا يباع ولا يعار

٦ - النفس أو الذات الإنسانية

حاصل ما يقول أبو حيان فى الإنسان أنه متميز بالنفس والعقل والتحكم بالعمل، وهو إذا كان يتمتع بالروح كالحَيوان، فلأن الروح هى سبب الحياة، أما النفس فهى من خصائص الإنسان فقط. يقول أبو حيان:

(١) الإمتاع / ١ / ٩.

(٢) الإمتاع / ٢ / ١٤٢.

«ولم يكن الإنسان إنسانا بالروح بل بالنفس» (١) .

ثم يقول:

«الإنسان تابع للنفس وليست النفس تابعة للإنسان، لأن الإنسان إنسان بالنفس» (٢).

ولكن ما المقصود بالنفس وبالروح؟ يعرف أبو حيان الروح: «إنها جسم لطيف منبث في الجسد على خاص ما فيه» (٣)، ويعرف النفس الناطقة: «إنها جوهر إلهي، وليست في الجسد على خاص ما له فيه، ولكنها مدبرة للجسد» (٤).

فالنفس عند التوحيدى جوهر إلهي، خارجة عن الجسد، رغم خصوصيتها له، على عكس الروح المنبثة في الجسد التي تسبب له الحياة، سواء أكان الجسد جسد إنسان أم جسد حيوان.

ويجب أن نتبّه، منذ الآن، إلى أن ثمة لبسا عند ناقلى الفكر الغربى في ترجمة كلمة ESPRIT أو SPIRIT، فتارة تترجم «الروح» وتارة تترجم «النفس» وتارة «الفكر».

ومن استعراض معنى كلمة «نفس» عند التوحيدى، يتضح لنا أنها تعنى «الذات الإنسانية» من حيث هي كيتونة حية وليس من حيث هي جسد . والإنسان هو الوحيد الذى يشعر أنه إنسان يشعر بذاته، ويستطيع أن يميزها عن الكائنات الأخرى، وبخاصة الحيوان الذى لا يشعر بذاته إلا من خلال الغريزة، أما الإنسان فإنه يميز ذاته بواسطة الفكر الذى يدل على الوجود - كما يقول ديكارت، أو بواسطة الفطرة - كما يقول فرويد.

يقول أبو حيان:

«ولما وهب الإنسان الفطرة، وأعين بالفكرة، ورفد بالعقل، جمع هذه الخصال وما هو أكثر منها لنفسه وفى نفسه، وبسبب هذه المزية الظاهرة فضل جميع الحيوان حتى صار يبلغ مراده بالتنسيق والأعمال، واستخراج المنافع، وإدراك الحاجات بها، وهذه المزية التي له مستفادة بالعقل» (٥).

وتتجلى ذات الإنسان بالعقل، فإذا كان العقل يورث العلم بالذات ويميزها عن الطبيعة، فإن هذا إنما ينتج عن العمل، وهو شرط إنسانى، ولا قيمة للعلم بلا عمل:

(١) الإمتاع ج ٢ ص ١١٣ .

(٢) الإمتاع ج ٢، ص ٢١٥ - ٢١٦ .

(٣) الإمتاع ، ج ٢، ص ١١٣ .

(٤) الإمتاع، ج ٢، ص ١١٣ .

(٥) الإمتاع، ج ١، ص ١٤٤، ١٤٥ .

«إذا كان العمل قاصراً عن العلم، كان العلم كلاً على العالم»^(١).

والصورة العليا للفكر هي الإرادة التي تنتج أعمالاً وليس معارف مجردة أو وقائع طباعية. وتأتي الإرادة بعد المعرفة، فبالنظر يفهم الإنسان الأشياء، وبالعمل يبذلها، وبالنظر يمتلك الكون، وبالعمل يخلقه - كما يقول كروتشه^(٢).

ويمتاز الإنسان بحرية الاختيار في عمله، ويلعب العقل والعلم دورهما في هذا الاختيار، وفي هذا يقول التوحيدى:

«الذوق وإن كان طباعياً، فإنه مخدوم الفكر، والفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الإلهام مستخدم للفكر، والإلهام مفتاح الأمور الإلهية»^(٣).

أما الحيوان، فيتمتع بدوافع الغريزة، فهي التي تلهمه في تصرفاته المتشابهة. ولكن للإنسان نصيباً بسيطاً من غرائزه ترفده في اختيار تصرفاته، وثمره ذلك تصرف متميز ونافع ودائم.

وكذلك الحيوان، فله نصيب ضعيف من الاختيار، كما هو شأن النحل، يقول أبو حيان: «وكذلك يكون النحل أيضاً، صح له من الاختيار قسط في إلهامه حتى يكون ذلك معينا له في اضطراره؛ لأن قوة الاختيار عند الحيوان كالحلم، كما أن قوة الإلهام في الإنسان كالظل»^(٤).

وإذا كان الحيوان يشترك مع الإنسان في ممارسة العمل الغريزي الفطري، فإنه لا يستطيع أن يشاركه في ممارسة العمل العقلي أبداً. ومراحل العمل العقلي الإرادة والتعبير. والإدراك العقلي للأشياء يحدد قيمتها الأخلاقية والاجتماعية والاقتصادية، وهي ميزة إنسانية لا يقدر عليها الحيوان، مهما بلغت درجة تدريبه، فالبيغاء والقرود والكلب وجميع حيوانات السيرك التي يجرى تدريبها، قد تقوم بأعمال تتجاوز المؤلف الغريزي وردود الفعل الشرطية، ولكنها لاتصل إلى حدود الإدراك العقلي والمحاكمة. وقد نتوهم

(١) التوحيدى: الرسائل، ص ١٦٢.

(٢) كروتشه، المرجع نفسه، ص ١٦٢.

(٣) التوحيدى: الإمتاع، ج ٢، ص ١٢١.

(٤) الإمتاع، ٤، ص ١٤٤.

ذلك، ولكننا أبدا لن نتوهم أن الحيوان قادر على التعبير عن المدركات كالإنسان^(١). هنا نتذكر قول كروتشه:

«إذا كان الحيوان غير قادر على التعبير، فهو غير قادر على الإدراك أصلا، فالإنسان يحتوى الحيوانية إلى الفريزية، ولكن الحيوان لا يستطيع أن يتصف بالعقلانية الإنسانية»^(٢).

ويرى كروتشه «أن العمل العقلى يفرز تصورات، أما العمل الفنى فإنه يفرز صورا». فالعمل العقلى عمل معرفى منطقى يقوم على معرفة كلية، تفرز تصورات. والعمل العلمى الصرف يستعصى على الإنسان غير العالم، وهو لا يعنى الإنسان المبدع بالفضليل.

وقد لا تكون تصورات الإنسان العادى خلاقه متقدمة، بل تبقى غالبا عند حدود التدبير والمنفعة عندما لا تكون هذه التصورات قائمة على محاكمة منطقية. وحسب أبى حيان يمتاز الإنسان العادى بالعقل والنظر فى الأمور النافعة والضارة وبالمنطق لإبراز ما استفاده من العقل بواسطة النظر^(٣).

(١) الهوامل، ٣، ص ٢٣٠ - ٢٣١.

(٢) كروتشه، المرجع نفسه، ص ٤٦.

(٣) التوحيدى: الهوامل، ج ١، ص ٩.

الفصل الثالث

الفن والطبيعة

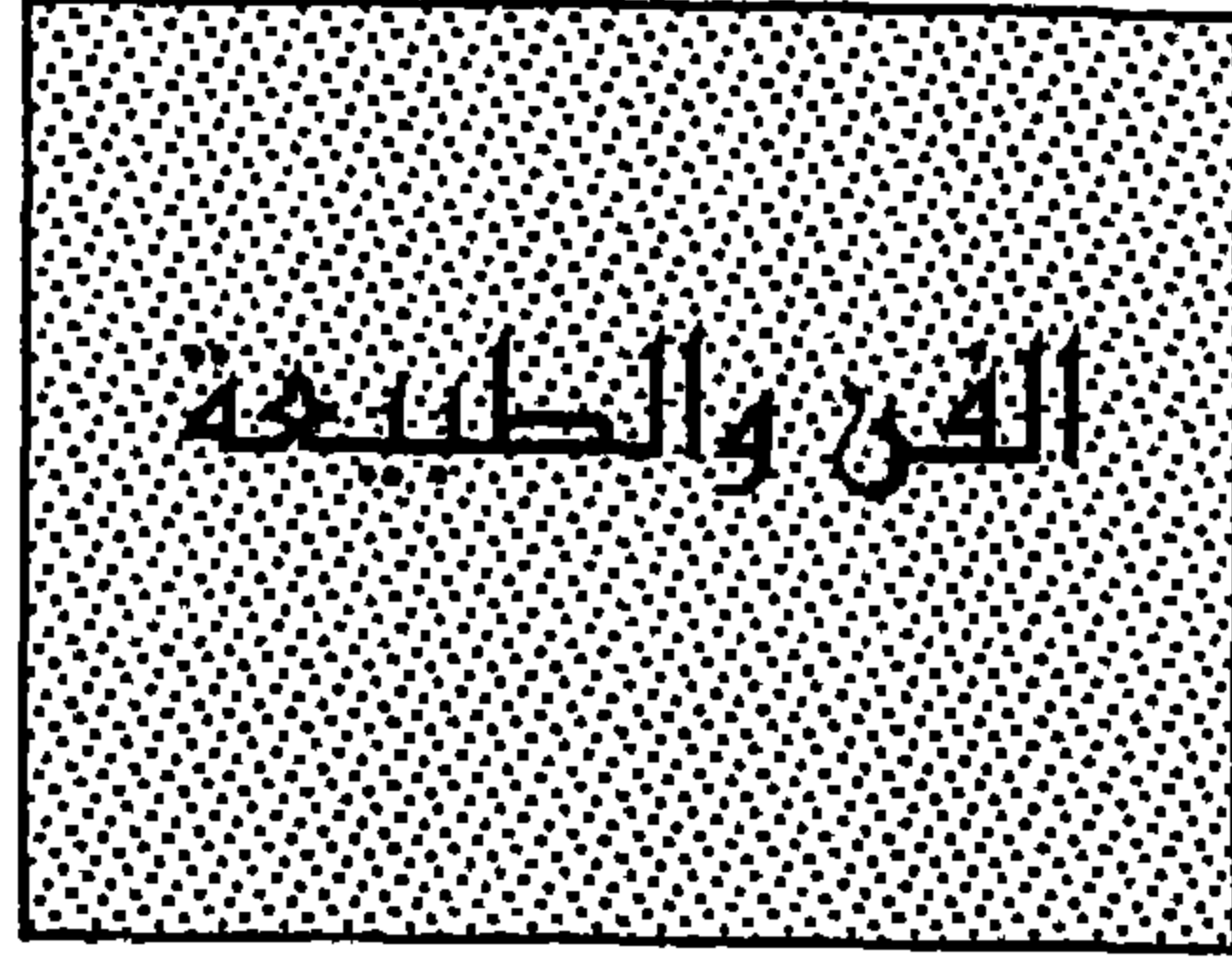
١ - العمل الفني يتجه إلى

مماثلة الطبيعة

٢ - الطبيعة تحتاج الفن

٣ - تحريف الطبيعة بقوة

المنفس



١ - العمل الفني يتجه إلى محاكاة الطبيعة

إن مبدأ المحاكاة الذي يأخذ معينه من فلسفة أرسطو، أوجد معارضين له في الغرب، منهم شيلنج الذي قال: «عندما يريد الفنان أن يستمد من الطبيعة، تتجلى له مثل الطبيعة عندما يستجلى نفسه». ويؤكد نوفاليس على دور النفس والعالم الداخلي في تكوين العمل الفني. ويصل الرومانتيون إلى حدود إلغاء دور الطبيعة في تأليف العمل الفني.

أما كروتشه فلقد اعتبر الطبيعة خرساء ما لم ينطقها الفنان عن طريق الحدس الذي يسبق التعبير، ومع ذلك فإن كروتشه ينفي عن نظريته أي طابع رومانتى، كما يرفض الطابع الكلاسى.

وتمتاز الطبيعة على الفن في أن الفن يقوم بمحاكاة الطبيعة الإلهية المنشأ وتسخنها. ويذكر أبو حيان على لسان مسكويه «أن الطبيعة فوق (الفن) الصناعات، وأن الفن دون الطبيعة، وأن دور الفن التشبه بالطبيعة، وليس بمقدرة الفنان أن يتجاوز ذلك مدعياً إكمالها. وتكمن قوة الطبيعة في أنها إلهية، أما الفن فهو بشرى مستخرج من الطبيعة.

وليس بمقدرة أية قوة بشرية أن تتساوى مع قوة إلهية، إلا عن طريق التشبيه والتقريب. والفن متناه على عكس الطبيعة، وليس من الممكن أن يصل الفن إلى معارضة الطبيعة إلا عن طريق البرهان الواضح» (١).

٢ - الطبيعة تحتاج الفن:

على أن أفضلية الطبيعة على الفن ليست ثابتة، فإن للحس دوره في تعديل وتحويل

(١) الإمتاع والمؤانسة ٢ / ٣٩.

الطبيعة؛ لأن الأشياء لا يمكن أن تتماثل بالإطلاق. ولهذا فإننا نرى التوحيدى يعود إلى عرض الرأى المقابل، من أن الطبيعة تحتاج الفن أيضاً، فلقد سمع التوحيدى وأبوسليمان يافعاً يبنى، فترنح الأصحاب وتهادوا وطربوا، وقال أحدهم: «لو كان لهذا من يخرجه ويبنى به ويأخذه بالطرائق المؤتلفة والألحان المختلفة، لكان يظهر أنه آية، ويصير فتنة. فإنه عجيب الطبع بديع الفن» (١).

ولقد أثار هذا القول مشكلة علاقة الطبيعة بالصناعة، فقال أبو سليمان: «إن الطبيعة إنما احتاجت إلى الصناعة فى هذا المكان، لأن الصناعة هنا تستجلى من النفس والعقل، وتملى على الطبيعة. وقد صح أن الطبيعة مرتبتها دون النفس، تقبل آثارها وتمثل أمرها، وتكمل بكمالها، وتعمل على استعمالها، وتكتب بإملائها، وترسم بإلقائها، والموسيقى حاصل للنفس موجود فيها على نوع لطيف وصنف شريف. فالموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة ومادة مستجيبة وقريحة مواتية وآلة منقادة، أفرغ عليها بتأييد العقل والنفس لبوساً مؤنقاً، وتأليفا معجباً وأعطاهما صورة معشوقة وحلية مرموقة، وقوته فى ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة. فمن هنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة، لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة بواسطة الصناعة الحادثة التى من شأنها استملاء ما ليس لها وإملاء ما يحصل فيها، استكمالاً بما تأخذ وكمالاً لما تعطى» (٢).

٣ - تحريف الطبيعة بقوة النفس

يفرق أبو حيان بين الصورة - الطبيعة وهى صورة الواقع أو الموضوع بذاته، والصورة الفنية المشبهة التى تفارق الأصل مفارقة تامة أو محدودة، وهذا مايسمى بتحويل الواقع.

يقول أبو حيان:

«كل جسم له صورة، فإنه لايقبل صورة أخرى من جنس صورته الأولى البتة، إلا بعد مفارقتة الصورة الأولى، ومثال ذلك أن الجسم إذا قبل صورة أو شكلاً كالتثليث، فليس يقبل شكلاً آخر من التربيع والتدوير، إلا بعد مفارقتة الشكل الأول» (٣).

ولكن الفنان المبدع يسمى إلى مشاكلة فى التشبيه وفى ذلك مهارة وإرضاء للمتذوقين الذين لا يرغبون بمشابهة المثل والمقياس دائماً. ولهذا يقول التوحيدى:

(١) المقابلات ١٩٢ / ١٦٣ - ١٦٤.

(٢) نفسه.

(٣) الهوامل ص ٩٧ - ص ٢٤١.

«لما تميزت الأشياء في الأصول تلاقت ببعض التشابه في الفروع، ولما تباينت الأشياء بالطباع تألفت بالمشاكل في الصنائع، فصارت من حيث افتقرت مجتمعة، ومن حيث اجتمعت متفرقة» (١).

والتوحيدي يعتمد في الصورة - الطبيعة على النفس ؛ أي على الذات، دون أن يغفل الطبيعة.

ولأن الطبيعة ليست هي المطلق، بل هي من آثار هذا المطلق، كان التعامل معها - بقوة النفس - أساس العمل الفني التشبيهي الذي لا نرى مبرراً لمنعه وتحريمه.

ولكننا مع ذلك نعترف بأن الإنسان لا يستطيع أن يضاهي المطلق في خلق الطبيعة وتصويرها بهذا الكمال والجمال. فالطبيعة بما تتضمن من هيئات حية ومشاهد جامدة تستمد جمالها من الخالق. أما مرتسم الطبيعة على اللوح الذي نمارس عليه التصوير، فإنه يستمد جماله من المخلوق الذي لا يستطيع أن يرقى إلى مرتبة الخالق، «وأن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون الذين يضاؤون بخلق الله»، كما ورد في الحديث الصحيح (٢).

ولذلك، فإن التصوير الطبيعي يبقى محرفاً ناقصاً نسبياً، ومع ذلك فإنه يرنو إلى الإطلاق، والإنسان موجود إذا كان يرنو إلى الإطلاق، وهو دائم السعي إلى الكمال، ودائم البحث عن الجمال، وهدفه الخلود والجلال.

(١) الهوامل ص ٢٤٠.

(٢) انظر كتابنا: الفن الإسلامي - دار طلاس، ص ٩٠ وما بعدها.

الفصل الرابع

الإبطاء فك أسلوب أبك حيان

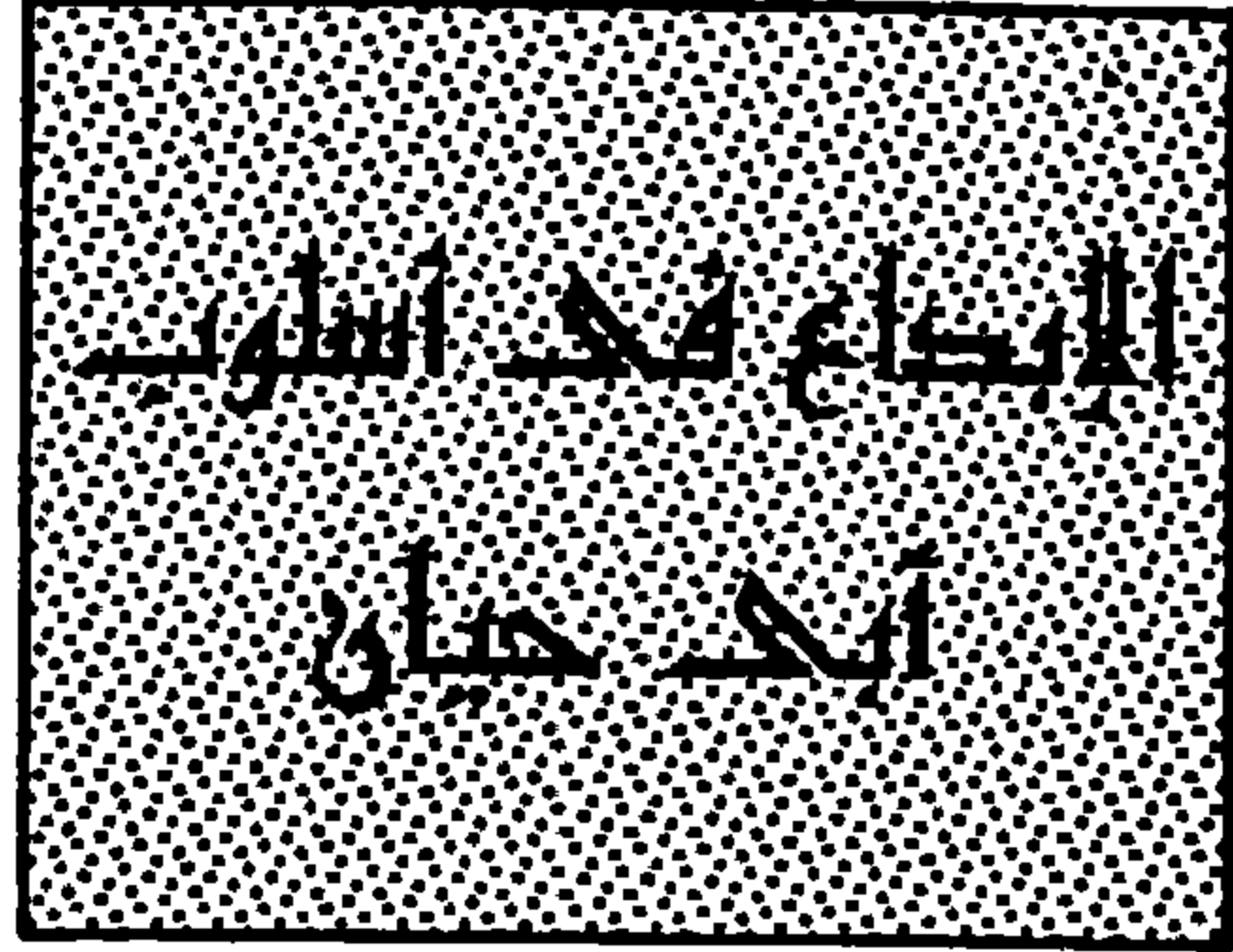


١ - أبو حيان التوحيدى، الفنان
الأديب .

٢ - نمونجان من بلاغة
أبى حيان: (تعريف
العرب) و (تعريف الغربية).

٣ - جمالية أسلوب أبى حيان .

٤ - الجمال والتناسب.



١ - أبو حيان التوحيدى الفنان الأديب

عاش أبو حيان فى عصر أدبى غلبت عليه الجمالية اللفظية، والبديعية والزخرفة، كما بدأ ذلك فى أسلوب ابن عباد أو الحريرى أو الخوارزمى من معاصريه. على أن أبا حيان سلك مسلك الثقافة الرصينة العميقة والتجأ إلى الفن فى الكلام، معبراً عن أصدق ما تعتلج به نفسه، ويخلق خياله، فكان له أسلوب متفرد أصبح ظاهرة مستقلة انضمت إلى أسلوب أمثاله من بعض أدباء زمانه، من أمثال مسكويه وابن إسحاق الصابى، وقد ترعرعت هذه الظاهرة بهدى آثار الجاحظ وأسلوبه. ولكن فساد الذوق الجمالى الشائع منع أكثر الناس من إدراك أهمية أبى حيان البلاغية الفنية، واستمر الجهل بأبى حيان، وإغفال أهمية أسلوبه وفنائه فى الكتابة والرواية حتى عهد قريب.

يقول المستشرق «آدم متز» فى كتابه (الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى) بمعرض الحديث عن الأسلوب البديعى فى ذلك القرن: «وقد بلغ أبو حيان المتوفى ٤٠٠هـ (كذا) مرتبة الأستاذية لهذه الطريقة. وأول ما نلاحظه أنه كان عالماً بدقائق الأسلوب الرائع، قادراً عليه، غير أننا نكاد لا نلاحظ فى أسلوبه ذلك التكلف الذى نجده عند غيره من الأدباء، ولم يكتب فى الشر العربى بعد (أبى حيان) ما هو أسهل وأقوى وأشدّ تعبيراً عن شخصية صاحبه مما كتبه أبو حيان، ولكن الجمهور كان يميل إلى طريقة الآخرين فى البديع.

ولقد كان أبو حيان فناناً غريباً بين أهل عصره، وكان يعاني وحشة من يرتفع عن أهل زمانه ويتقدم عليهم» (١).

ويرى محمد كرد على في تصوير أبي حيان الإبداعي «ماتقف عنده العقول حائرة؛ إذ أضحت اللغة على يده مرنة مرونة العجين في يد المصور الحاذق» (٢).

ويحاول عبد الرازق محيي الدين دراسة أبي حيان دراسة علمية في كتابه الذي صدر عام ١٩٤٩م، وهي أول دراسة خاصة عند التوحيدى، وفيها يقول:

«مادة فن الرجل ينتزعها من جماع ما يهجمس بنفسه أو يلوح لعينيه أو يمر على سمعه، فقد تكون هاجساً شعورياً، وقد يكون مدركاً عقلياً، كما قد تكون منظرأ شهده، أو قصة نمت إليه، أو رأيا قال به غيره. ولكن مادة هذا الفن لا بد لها في رأيه أن تكون من تلك المعادن الكريمة، والجواهر النفيسة التي تثبت للصقل والصرح ولا يزيدا ذلك إلا نضارة وطلاوة وبريقاً ورنيناً، فيتناول آنذاك المادة الغفل بيد الفنان الماهر والصائغ الصانع، فلا يفتأ يدخل عليها من فنه، ويشيع فيها من روحه ما يبعث فيها الحياة والقوة والجمال» (٣).

إن الحديث عن أسلوب أبي حيان التوحيدى الفنى يفتح لنا الباب واسعاً لعرض آرائه في فلسفة الجمال والفن، ذلك أن الفنان المبدع قادر أكثر من غيره على تحليل أعماله والغوص في أبعادها الفلسفية، وعلى تجميع المبادئ الجمالية التي تشكل مفهومه الفنى. فإذا تذكرنا أن أبا حيان لم يكن مجرد أديب عنى بروائع الأشكال اللفظية، بل كان فيلسوفاً بحث عن الحقيقة، وأثار التساؤل إزاء جميع المقولات الصعبة أو المحرمة في زمانه، وكان له جواب جرى عميق، وأنه كان لغوياً ونحوياً، بل موسوعة لغوية جاهزة، وكان ناقداً فنياً عميق الغور، فإننا بذلك نحمد أنفسنا أمام أول فنان وفيلسوف فن في تاريخ الإبداع العربى، استطاع أن يقدم فلسفته الجمالية عن خبرة جمالية إبداعية، واستطاع أيضاً أن يلخص مفهوم فلسفة الفن عند العرب منذ القرن الرابع الهجرى.

(١) آدم متر - الحضارة الإسلامية - ترجمة أبو ريدة / ١ / ٣٩٥ عام ١٩٤٠ م.

(٢) محمد كرد على - النثر الفنى ٢ / ١٩٣

(٣) عبد الرازق محيي الدين: أبو حيان التوحيدى - سيرته وآثاره القاهرة - مكتبة الخانجي - ١٩٤٩ - ص ٣٤٥.

ويقول دكتور إحسان عباس: «ولأول مرة فى تاريخ الأدب العربى نشهد فناً أصيلاً لا يعجز عنه عن الاضطلاع بأدق الحقائق الفلسفية، فناً يؤمن بأن فنه قادر على أن يمسح كل شئ بصبغته. ورف رفيف الجمال على الحقائق الجافية والأفكار المعقدة»^(١).

٢ - نموذجان من بلاغة أبى حيان

إذا كان أبو حيان أعظم كتاب النثر، قاطبة كما يقول متر، فهو كاتب ذو قضية، يؤمن بها ويبشر بها بأسلوب بليغ هو أعذب من الشعر صياغة، وأعمق من الفلسفة تحليلاً، وأدق من القانون إحكاماً وإنصافاً، ولنسمعه يعرف العرب - فى جاهليتهم وبعد إسلامهم - ويدافع عن أصالتهم وشخصيتهم وهو فى معرض الرد على الجيهانى^(٢)، ثم لنسمعه يتحدث عن الغربية:

«والعرب - رحمك الله - أحسن الناس حالاً وعيشاً إذا جادتهم السماء، وصدقهم الأنواء^(٣)، وازدانت الأرض، فهدت الثمار، واطردت الأودية، وكثر اللبن والأقط^(٤) والجبن واللحم والرطب والتمر والقمح، وقامت لهم الأسواق، وطابت المرباع، وفشا الخصب، وتوالى التناج، واتصلت الميرة، وصدق المصاب^(٥) وأرفع^(٦) المنتجع، وتلاقت القبائل على المحاضر^(٧) وتقاولوا وتضايقوا، وتعاهدوا وتعاهدوا، وتزاوروا وتناشدوا، وعقدوا النمم، ونطقوا بالحكم، وقروا الطراق، ووصلوا العفاة، وزودوا السابلة، وأرشدوا الضلال، وقاموا بالحمالات، وفكروا الأسرى، وتداعوا^(٨) الجفلى، وتعافوا^(٩) النقرى^(١٠)، وتنافسوا فى أفعال المعروف، وهذا وهم فى مساقط رؤوسهم، بين جبالهم ورماحهم مناشئ آبائهم وأجدادهم، وموالد أهلهم وأولادهم، على جاهليتهم الأولى

(١) إحسان عباس - أبو حيان التوحيدى ١٣٤.

(٢) الإمتاع / ١ - ٨٤ - ٨٥.

(٣) الأنواء : الأمطار.

(٤) الأقط : من اللبن والحليب.

(٥) المصاب : المقصد.

(٦) أرفع له المعاش : وسعه.

(٧) المحاضر : المناهل.

(٨) تداعوا الجفلى : أى دعا بعضهم بعضاً إلى الطعام.

(٩) وتعافوا : أى كرهوا.

(١٠) والنقرى : الدعوى الخاصة.

والثانية، وقد رأيت حين هبت ريحهم وأشرقت دولتهم بالدعوة، وانتشرت بالملمة، وعزت ملتهم بالنبوة، وغلبت نبوتهم بالشريعة، ورسخت شريعتهم بالتحلّاقة، ونضرت خلائقهم بالسياسة الدينية والدنيوية، كيف تحولت جميع الأمم إليهم، وكيف وقعت فضائل الأجيال عليهم من غير أن طلبوها وكدحوا في حيازتها أو تعبوا في نيلها، بل جاءتهم هذه المناقب والمفاخر، وهذه النوادر من المآثر عفواً، وقطنت بين أطناب بيوتهم سهواً رهواً^(١).

ثم يقول التوحيدى:

«فالذى لا شك فيه من وصف العرب، ولا جاحد له من حالها، أنه ليس على وجه الأرض جيل من الناس ينزلون القفر، ويتجمعون السحاب والقطر، ويعالجون الإبل والخيل والغنم وغيرها، ويستبدون في مصالحهم بكل ما عزّ وهان، ويكل ماقلً وكثراً، ويكل ما سهل وعسراً، ويرجون الخير من السماء في صوبها، ومن الأرض في نباتها، مع مراعاة الأوان بعد الأوان وثقة بالحال بعد الحال وتبصرة فيما يفعل ويجتنب، ما للعرب فيما قدمنا وصفه، وكررنا شرحه من علمهم بالخصب والجذب، واللين والقسوة، والحر والبرد، والرياح المختلفة، والسحاب الكاذبة، والمخايل الصادقة، والأنواء المحمودة والمذمومة، والأسباب الغريبة العجيبة. وهذا لأنهم مع توحشهم مستأنسون، وفي بواديهم حاضرون، فقد اجتمع لهم من عادات الحاضرة أحسن العادات، ومن أخلاق البادية أظهر الأخلاق».

«وهذا المعنى على هذا النظم قد عدمه أصحاب المدن وأرباب الحضر، لأن الدناءة والرقّة، والكيس والهين، والخلافة والخداع، والحيلة والمكر، والحب تغلب على هؤلاء وتملكهم، لأن مدار أمرهم على المعاملات السيئة، والكذب فى الحس والخلف فى الوعد»^(٢).

والعرب قد قدّسها الله عن هذا الباب بأسره^(٣)، وجبّلها على أشرف الأخلاق بقدرته؛ ولهذا تجمّد أحدهم وهو فى البتّ حافياً حاسراً يذكر الكرم، ويفتخر بالمحملة، ويتحلّ النجدة، ويحتمل الكلّ، ويضحك فى وجه الضيف ويستقبله بالبشر، ويقول: أحدثه إن الحديث من القرى، ثم لا يقنع ببتّ العرف، وفعل الخير، والصبر على

(١) سهواً رهواً: أي عفواً بلا مشقة.

(٢) المرجع نفسه ٢٨.

(٣) الإمتاع ١ / ٨٣. والبت: هو كساء، والكل: الضيف.

النائب، حتى يَحُضُّ الصغير والكبير على ذلك ويدعو إليه؛ ويستنهضه نحوه، ويكلفه مجهوده وعفوه.

تعريف الغربة:

وفي كتابه (الإشارات الإلهية) رسالة (با) تتعلق بالغربة وصل فيها التوحيدى كما فى الإشارات إلى ذروة البلاغة.

«سألتنى - رفق الله بك، وعطف على قلبك - أن أذكر لك الغريب ومحنه، وأصف لك الغربة وعجائبها، وأمر فى أضعاف ذلك بأسرار لطيفة ومعان شريفة، إما معروضاً، وإما مصرحاً، وإما مبعداً، وإما مقرباً. فكنت على أن أجيبك إلى ذلك.

ثم إنى وجدت فى حالى شاغلاً عنك، وحائلاً دونك، ومفرقاً بينى وبينك. وكيف أخفض الكلام الآن وأرفع، وما الذى أقول وأصنع، وبماذا أصبر، وعلى ماذا أجزع؟ وعلى العلات التى وصفتها والقوارف التى سترتها أقول:

إن الغريب بحديث	ما حطت ركائبه ذليل
ويد الغريب قصيرة	ولسانه أبداً كليل
والناس ينصرون بعضهم	بمضاً وناصره قليل

وقال آخر

وما جزعاً من خشية اليبين أخضلت^(١) دموعى، ولكن الغريب غريب.
يا هذا! هذا وصف غريب نأى عن طريق بئس بالماء والطين، وبعد عن آلاف له عهد الخشونة واللين، ولعله عاقرهم الكأس بين الغدران والرياض، واجتلى بعينه محاسن الحدق والرياض؛ ثم إن كان عاقبة ذلك كله إلى الذهاب والانتراض، فأين أنت عن قريب قد طالت غرته فى وطنه، وقل حظه ونصيبه من حبيبه وسكنه؟! وأين أنت عن غريب لا سبيل له إلا الأوطان، ولا طاقة به على الاستيطان؟! قد علاه الشحوب وهو فى كن، وغلبه الحزن حتى صار كأنه شن^(٢). إن نطق نطق حزنان منقطعا، وإن سكت سكت

(١) خضل (من باب فرح) خضلا، واخضل واخضل واخضوضل: ندى وابتل، فهو خضل وخاضل.

(٢) الشن (وبهاء) القرية الخلق الصغيرة. والجمع: شان.

حيران مرتدعا؛ وإن قرب قرب خاضعاً، وإن بُعد بعد خاشعاً، وإن ظهر ظهر ذليلاً، وإن تواری تواری عليلاً؛ وإن طلب طلب واليأسُ غالبٌ عليه، وإن أمسك أمسك والبلاء قاصد إليه؛ وإن أصبح أصبح حائل اللون من وساوس الفكر، وإن أمسى أمسى مُتَهَبَّب السر من هواتك أُنسَر؛ وإن قال قال هائبا، وإن سكت سكت خائبا؛ قد أكله الحمول، ومَصه الذبول، وحالفه النحول، لا يتمنى إلا على بعض بنى جنسه، حتى يفضى إليه بكامنات نفسه؛ ويتعلل برؤية طلعتة، ويتذكر لمشاهدته قديم لَوُعته؛ فينثر الدموع على صحن خده، طالباً للراحة من كده.

وقد قيل: الغريب من جفاه الحبيب. وأنا أقول: بل الغريب من واصله الحبيب، بل الغريب من تغافل عنه الرقيب، بل الغريب من حابه الشريب^(١)، بل الغريب من نودي من قريب، بل الغريب من هو في غربته غريب، بل الغريب من ليس له نسيب، بل الغريب من ليس له من الحق نصيب. فإذا كان هذا صحيحاً، فتعال حتى نبكى على حال أحدثت هذه النفوة، وأورثت هذه الجفوة:

لعل انحدار الدمع يُعقِبُ راحةً من الوجد أو يشفى نجيّ البلابل^(٢)

يا هذا! الغريب من غربت شمس جماله، واغترب عن حيبه وعذاله، وأغرب في أقواله وأفعاله، وغرب في إدباره وإقباله، واستغرب في طمره^(٣) وسرباله. يا هذا! الغريب من نطق وصفة بالمحنة بعد المحنة، وذل عنوانه على الفتنة عقب الفتنة، وبانت حقيقته فيه في الفينة حدّ الفينة. الغريب من إن حضر كان غائبا، وإن غاب كان حاضراً. الغريب من إن رأته لم تعرفه، وإن لم تره لم تستعرفه. أما سمعت القائل حين قال:

بم التعلل! لا أهل ولا زمن ولا نديم، ولا كأس، ولا سكن^(٤)

هذا وصف رجل لحقته الغربية، فتمنى أهلاً يأنس بهم، ووطناً يأوى إليه، ونديماً يحل عقد سره معه، وكأساً ينتشى منها، وسكناً يتوادع عنده.

٣- جمالية أسلوب أبي حيان:

ولتساءل الآن عن الجمالية التي تفرد بها أبو حيان في بلاغته الأدبية، لنرى الجواب واضحاً في حديثه في كتابه (البصائر والذخائر): «وينبغي أن تعلم، أن من أراد خطابة

(١) الشريب: من يشارك في الشرب: من يستقى أو يسقى معك، النديم: ويقصد به نديم المحبوب.

(٢) هذا البيت لدى الرمة (راجع ديوانه، نشر كارتني، ص ٤٩٢، بيت رقم ٢. كمبردج سنة ١٩١٩م / ١٣٣٧هـ).

(٣) الطمر: الثوب البالي، والسربال: القميص، أو كل ما يلبس.

(٤) السكن (محرّكة) كل ما يستأنس به.

البغاء على طريقة الأدباء، ومجاراة الحكماء على عادة الفضلاء، احتاج ضرورة إلى تقديم العناية بأصول الأساس، وحفظ فصول هي الأركان، ولن ينفعها تقديمها دون إحكامها، كما لا يجدى عليه حفظها دون عرفانها، فمن أوائل تلك العناية جمع بدد الكلام، ثم الصبر على دراسة محاسنه، ثم الرياضة بتأليف ما شاكل كثيراً منه، أو وقع قريباً إليه، وتنزيل ذلك على شرح الحال ألا يقتصر على معرفة التأليف، دون معرفة حسن التأليف، ثم لا يقف مع اللفظ وإن كان بارعاً رشيقياً حتى يفلى المعنى فلياً، ويتصفح المغزى تصفحاً، ويقضى من حقه ما يلزم في حكم العقل لبراً من عارض سقم، ويسلم من ظاهره استحالة، ويعتمد حقيقته أولاً ثم يوشيه ثانياً، ليرتقق عليه ماء الصدق، ويبدو منه لآء الحقيقة، ولن يتم ذلك حتى يتجنب غريب اللفظ، ووحشيه ومستكرهه وبدويه، وينزل عن ربوة ذى العنجهية وأصحاب اللوثة وأرباب العظمة، بعد أن يرتقى عن مساقط العامة في هجر كلامها، ومرذول تأليفها^(١).

فهو يضع أمام نفسه شروطاً دقيقة إذا استوفاهما حقق أسلوباً بليغاً حكيماً، وأبرز هذه الشروط هي:

أولاً: العناية بأصول وأركان البلاغة وتقديمها محكمة عميق الدراية بها.

ثانياً: التدقيق في الألفاظ واختيار الجميل منها.

ثالثاً: تنزيل اللفظ على المعنى المقصود، دون أن يغريه اللفظ الجميل ويقف عنده، فيقع في سقم وشكلية لا قيمة فيها.

رابعاً: وبعد التأكد من مطابقة الصورة للمضمون، يعود لتوشية ما أبدعه.

فيحذف اللفظ الغريب المستكره، كي لا ينعزل في أسلوبه مع ذوى العنجهية والترفع الكاذب؛ وهم المتحدلقون. ولا ينغمر في أساليب التأليف الرخيص الذى يمارسه العامة والمتطفلون على البلاغة.

(١) البصائر ٣/ ٤٢٢ تحقيق إبراهيم كيلانى.

لقد نثر أبو حيان مفهومه الجمالي والتقني هذا في كتبه جميعاً ومنها قوله: «هذا فن لا تستغنى - أعزك الله - عنه عند موازنة الكلام وتشقيق اللفظ، وإيضاح المراد، وتمييز المتشابه. فقس على يابه بالقياس الصحيح، والسماع الفصيح، وستقع من ذلك على شيء كثير في هذا الكتاب إن شاء الله تعالى»^(١). ثم يقول: «ومهما شككت فيما يرد عليك في هذا الكتاب، فلا شك أني قد نثرت لك فيه اللؤلؤ والمرجان، والعقيق والعقيان، وهكذا يكون عمل من طب لمن حب»^(٢).

ولقد تأثر أبو حيان بأسلوب الجاحظ وأعجب به. ولنسمعه يعلن عن إعجابه هذا فيما يقول:

«ومتى رأيت ديباجة كلامه رأيت حوكاً كثير الوشى، قليل الصنعة بعيد التكلف، حلو الحلوى، مليح العطل، له سلاسة كسلاسة الماء، ورقة كورقة الهواء، وحلاوة الناظر، وعزة كعزة كليب وائل، فسبحان من سخر له البيان وعلمه، وسلم في يديه قصب الرهان وقدمه، مع الاتساع العجيب، والاستعارة الصائبة، والكناية الثابتة، والتصريح المغنى، والتعريض المبني، والمعنى الجيد، واللفظ الفخم، والطلاوة الطاهرة، والحلاوة الحاضرة. إن جد لم يسبق، وإن هزل لم يلحق، وإن قال لم يعارض، وإن سكت لم يعرض له»^(٣).

ويقوم أسلوب أبي حيان على الازدواج والسجع، وهما من المحسنات البديعية التي طغت على أساليب الأدباء في ذلك العصر، على أن موسيقى الكلمات كان أشد طينياً وجرساً عند التوحيدى منه عند الجاحظ، وإن كان هذا يبعدها عن جدية المعنى وجلال المقصود أحياناً، على عكس الأمر عند الجاحظ. ولقد أجاد التوحيدى في تنويع العبارات ورغبة منه في استعمال أقصى ما لديه من مخزون الكلمة، كأنه بذلك مصور لا تقعه أصناف الألوان عن رصفها في وحدة باهرة، أو هو موسيقى لا يعجز عن توحيد الأنغام والإيقاعات والمطابقات في ملحنة متناسقة، ولكنه في ذلك أسير نوع من التطوير الموسيقى الذي يأخذ بالقوة شيئاً فشيئاً حتى يصل غايته، متقياً في ذلك نوازع النفس وانفعالاتها، لنسمع إليه يقول: «وقد شاهدت ناساً في السفر والحضر، صغاراً وكباراً وأوساطاً، فما

(١) البصائر والذخائر ٢ / ١٠٠ تحقيق د. كيلانى ١٩٦٤.

(٢) المرجع نفسه ١٢ - تحقيق أحمد أمين.

(٣) البصائر ١٩٧ - ١٩٨، تحقيق أحمد أمين.

شاهدت من يدين بالمجد، ويتحلى بالجدود، ويرتدى بالعفو، ويتأزر بالحلم، ويعطى بالجزاف، ويفرح بالأضياف، ويصل الإسعاف بالإسعاف، والإتحاف بالإتحاف، غيرك» (١).

ويفرد الدكتور إحسان عباس بحثاً خاصاً لطريقة أبي حيان الفنية فيقول: «إن عبارة التوحيدى قائمة فى الظاهر على الازدواج المشوب بالسجع، أو على السجع وحده فى بعض الأحيان، غير أنها فى الداخلى مؤسسة على ضروب من التفنن اللفظى كالستفريع والتنويع فى حرف الجر، والتولد، والاستكثار من الفاتحة الواحدة، بالاستفهام أو التمنى أو التعجب أو ما إلى ذلك» (٢). ويشبه التوحيدى فى ذلك الجاحظ فى أسلوبه، ومثال ذلك قوله: «وقد تعرف ما فى الشك من الحيرة، وما فى الحيرة من القلق، وما فى القلق من النصب، وما فى النصب من طول الفكرة، وما فى طول الفكرة من الوحشة، وما فى الوحشة من التعرض للوساوس والخفقة» (٣).

وسنرى تفسير هذه السلسلة من التوليد عند حديثنا عن الديالكتيك. ولنقارن هذا الأسلوب مع أسلوب التوحيدى فيما يكتب فى معرض تجهيل السائل: «أتسأل عن النظم، وأنت لا تعرف الرقم ولا العقم» (٤)، ولا الصرم ولا الردم» (٥).

ولا ينفى زكريا إبراهيم (٦) علاقة أسلوب أبى حيان بالجاحظ، ولكنه يرى «أن أسلوب التوحيدى هو التوحيدى نفسه»، جرياً على العبارة الماثورة التى تقول «إن الأسلوب هو الإنسان نفسه»، ويتجلى ذلك فى أسلوبه فى (الإشارات الإلهية)، حيث نرى أسلوب الأديب الفيلسوف الذى يسترسل فى شرح المعنى «فلا يتفجفج فى الأسلوب على حساب المعنى، ولا يتدفق فى المعنى وينسى الأسلوب»، على حد قول أحمد أمين (٧).

٤ - الجمال والتناسب:

يرى عبد القاهر الجرجانى (ت ٤٧١هـ) فى نظريته «النظم» أن «الألفاظ ترتبط بالمعانى من

(١) الرسائل ١٤٩.

(٢) أبو حيان التوحيدى ١٥٣.

(٣) الجاحظ، التريبع والتدوير ٣٥.

(٤) ضرب من الوشى.

(٥) مثالب الوزيرين - تحقيق د. كيلانى ١٧٧.

(٦) أبو حيان التوحيدى، طه القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة.

(٧) مقدمة «البصائر والذخائر».

خلال النظم، وأن الإبداع الفنى لا يتم بإفراغ المعانى المتناثرة فى قوالب شعرية كيفما اتفق، وإنما هى كل وجدانى متماسك، متناسق، ولكل جزء دلالة، وهى دلالة ترتبط بالكل ارتباطاً عضوياً» (١).

وهو يرى التناسب مقياس الإبداع فى الصياغة الفنية لإخراج التعبير فى أجلى صورة وأبداعها. وعنده تلتقى فلسفة اللغة بفلسفة الفن. وتبقى نظريته فى النظم صالحة لدراسة الأدب ونقده؛ لأنها تعتمد على علم النحو. ولكننا، إذا تذكرنا أن علم النحو كعلم الجمال، لكل منهما قواعد ثابتة بحسب كل لغة أدبية، أو لغة فنية، تكون لدينا أساس لتحديد البلاغة والإبداع عنده.

ولكن الكلام عند أبى حيان «مركب من اللفظ اللغوى، والصوغ الطباعى، والاستعمال الاصطلاحى»، أى أن أبا حيان يضع شروطاً إضافية للإبداع وهى شروط الصناعة أو التقنية.

ثم يتحدث أبو حيان عن شرط آخر وهو الإتقان والروية. فيقول:

«لأن من يرد عليه كتابك فليس يعلم أسرعت فيه أم أبطأت، وإنما ينظر أصبت فيه أم أخطأت، أحسنت أم أسأت. فإبطاؤك غير مضيع إصابتك، كما إن إسراعك غير معف على غلطتك» (٢).

ولكن النظم عند الجرجانى يقوم على العقل، أما التناسب عند التوحيدي فيقوم على الحدس، يؤكد التوحيدي على التناسق والتناسب الداخلى فى العمل الفنى؛ فهو لا يرى الجمال مجرد تناسب موضوعى، بين الأعضاء والأجزاء، بل إن دور النفس فى تقرير هذا التناسب هو الأساس.

فالجمال عند التوحيدي «كمال فى الأعضاء، وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس» (٣). ويوضح هذا الكلم بقوله:

(١) الجرجانى عبد القاهر: دلائل الإعجاز. بيروت ١٩٨٧، ص ٢٩٥ - ٣٠٠.

(٢) الإمتاع، ج ١ ص ٦٥.

(٣) الهوامل، ص ٢٥، ص ٢٤٠.

«ثم إن شأن النفس إذا رأت صورة حسنة متناسبة الأعضاء في الهيئات والمقادير والألوان وسائر الأحوال، مقبولة عندها، موافقة لما أعطتها الطبيعة، اشتاقت إلى الاتحاد بها فنزعتها من المادة واستثبتها في ذاتها، وصارت إياها (١)».

ويتحدث التوحيدى عن التناسب بين الشكل والمعنى. فيقول على لسان أستاذه أبى سليمان:

«المعاني المعقولة بسيطة في ببحوحة النفس، لا يحوم عليها شئ قبل الفكر، فإذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة (الشكل)، والعبارة حيثئذ تتركب بين وزن هو النظم للشعر، وبين وزن هو سياقه الحديث، وكل هذا راجع إلى نسبة صحيحة أو فاسدة، وصورة حسنة أو قبيحة. وتأليف مقبول أو مجموع وذوق حلو أو مر...» (٢).

«والجمال يتجلى في التناسب بين اللفظ الحر الخالى من التكلف وبين المعنى الحر. ومتى فاته اللفظ الحر لم يظفر بالمعنى الحر، لأنه متى نظم معنى حرّاً ولفظاً عبداً أو معنى عبداً ولفظاً حرّاً، فقد جمع بين متناقضين بالجوهر، ومتناقضين بالعنصر» (٣).

ويذكرنا هذا القول بما أورده الجاحظ في (البيان والتبيين)؛ إذ يقول:

«فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع، بعيداً عن الاستكراه ومنتزهاً عن الاختلال مصوناً عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة» (٤).

فليس الفن مجانياً عند أبى حيان، وليس الجمال الفنى فوضى وارتجال، بل هو تناسق وتناسب بين المنفعة والحس، وبين العقل والعاطفة، بين الوظيفة والشكل.

وهذا الرأى يصحح ما كان شائعاً من أن الجمال تناسب في الأشكال فقط، أى تناسب أجزاء الشئ، كما كان يقول هوجارات في كتابه (تحليل الجمال).

(١) الهوامل، ص ٩٧، ص ٢٤٠.

(٢) الإمتاع، ج ٢ - ص ١٣٨.

(٣) البصائر والذخائر - ت الكيلانى - ١٩٦٤، ص ١٤٠.

(٤) الجاحظ، البيان والتبيين، ج ١ - ص ١٩٣.

ويزداد الجمال تقديرا عندما يقوم الانسجام بين الشكل والوظيفة . ونحن، عندما نتصور جسم الرجل الجميل، لا بد أن نرمر إلى قوته ومقدرته المتفوقة على الكسب والذود عن الزمار، فتصور كتفيه العريضتين وصدره الصامد وعضلاته المشدودة.

وعندما نتصور جسم المرأة نتذكر وظيفتها الأصلية وهي الأمومة، فندور كشحها وبطنها ونبرز نهديها المرضعين. وفي جميع الصيغ الفنية، لا بد أن نحقق هذا التناغم والانسجام بين هذه الصيغ ومضمونها الوظيفي.

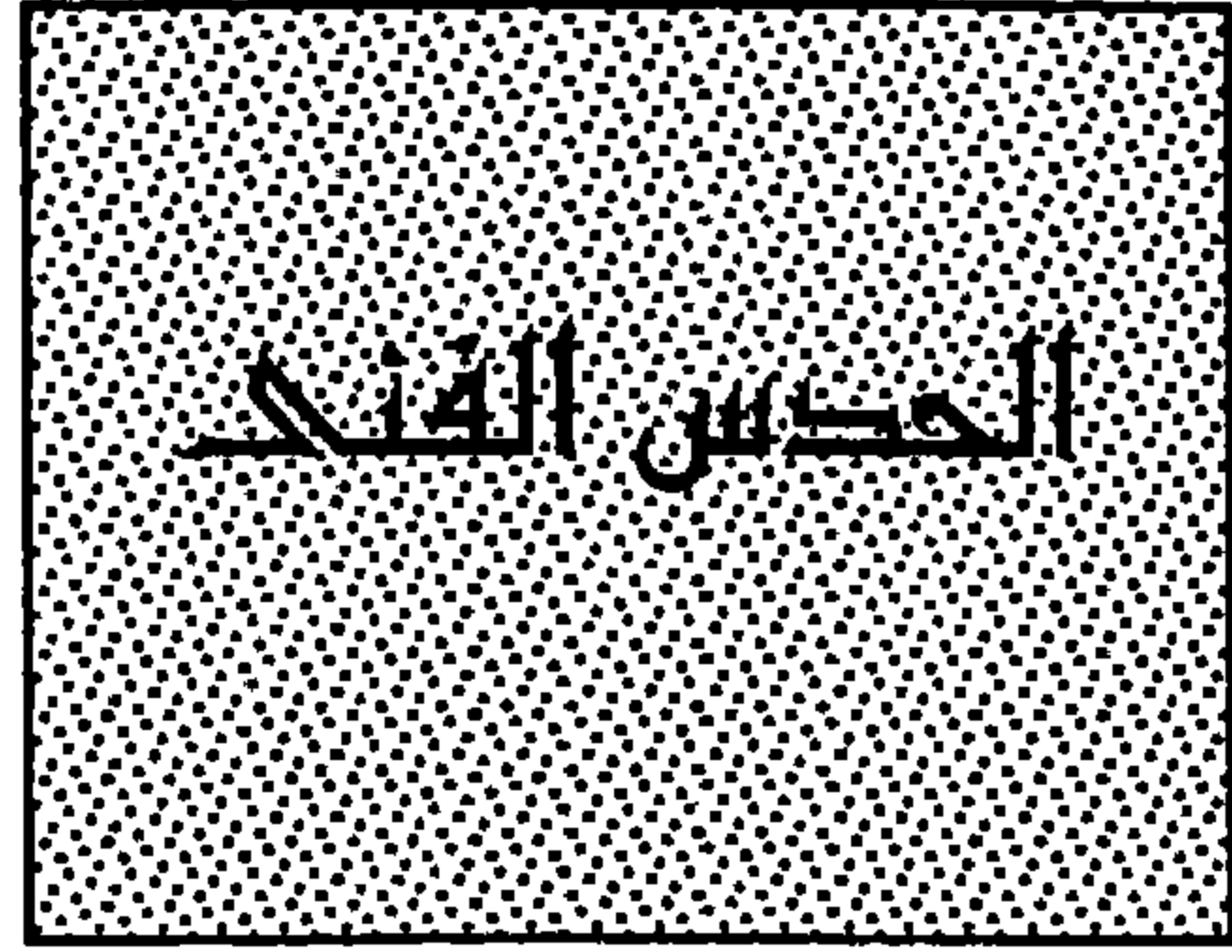
ولا شك أن التناسب بقوة النفس أو الذات لا يكون على وتيرة واحدة، ذلك لأن النفس ليست واحدة، بل هي خاصة تختلف من إنسان إلى آخر حسب ثقافته وتجاربه وموقعه من الطبيعة. وقوة الذات تتجه إلى السيطرة على الطبيعة لإبراز العنصر الجمالي فيها، كما تتجه إلى تنويع الرؤى والحدس منها، والتعبير عن موقف جمالي مبتدع.

الفصل الخامس

الحدس الفني



- ١ - بين المحاكاة والحدس.
- ٢ - الحدس بين التوحيدى
وكروتشه.
- ٣ - الحدس والديالكتيك.
- ٤ - الانحراف عن الحدس.
- ٥ - الحدس وصورة غير المشبه.



١ - بين المحاكاة والحدس

في قصيدة أبي الطيب المتبنى التي يصف فيها انتصار سيف الدولة في قلعة برزويه البيزنطية، تصوير رائع يجعل من هذه القصيدة لوحة ملونة مرئية زينها وصف لخيمة نصبت عند استقبال سيف الدولة عام ٩٤٦م، وهي من صنع المسلمين ولا شك، لأن خيمة مماثلة في مصر صنعت فيما بعد لوزير الخليفة المستنصر بالله (١٠٣٣ - ١٠٩٤) ويروي المقرئ^(١) أنها من صنع مئة وخمسين عاملاً لمدة تسع سنوات، وكلفت الوزير اليازوري ثلاثين ألف قطعة ذهبية، وكان هذا الوزير مفتوناً بالفن، ويتحدث المقرئ عن اهتمامه بالتصوير والمصورين ويذكر اسمى ابن عزيز والقصير المصورين المتنازعين على تقديم أفضل الصور، ويقول المقرئ «لقد سبق لى أن عرضت للموضوع تقييماً مفصلاً في كتاب صرفت فيه القول إلى هذا الأمر، وأعنى به كتاب (طبقات المصورين)، في فصل بعنوان (ضوء المصباح والمستمتع بصحبته) يخص سجلات الفنانين». ولكن هذا الكتاب لم يصلنا وكان ولا شك حاوياً أسماء المصورين والمبدعين وتفصيلاً لآيات الفن التي كانت لدى الخليفة أو في بيوتات الوزراء والأمراء.

وفي حديث المقرئ عن براعة مصوري الخلافة الفاطمية، يروى لنا أن اليازوري وزير الخليفة المستنصر اعتاد أن يستثير المصورين، القصير وابن عزيز الذي استقدمه من العراق ليتبارى مع القصير الذي كان يشتط في طلب الأجور العالية، كما كان قد تجاوز كل حد في تقديره لعمله الخاص، ويعترف المقرئ أنه «والحق يقال، كان جديراً بمثل هذا التقدير العالي، فقد كان في الرسم في عظمة ابن مقله في فن الخط، في حين كان ابن عزيز على شاكلة ابن البواب ومن طبقته. وهاهو يازوري الآن، وقد أدخل القصير وابن

(١) الخطط مج ٢ / ص ٤١٩.

عزيز إلى مجلسه، عندئذ قال ابن عزيز: «لسوف أرسم لوحة على نحو سوف يخال معه الناظر إليها أنها تطلع عليه من قلب الحائط، إذ قال القصير وأما أنا فلسوف أرسمها على نحو سيخال معه الناظر إليها أنها تنخرط في الحائط وتتداخل فيه. وإذ ذاك أمرهما يازورى بعمل ما تعهدا بالقيام به، ومن ثم قام كل منهما بوضع تصميم للوحة تمثل فتاة راقصة . . فبدت في إحدى اللوحتين وكأنها تشق طريقها في الحائط دخولاً، أما في الأخرى وكأنها تشق طريقها في الحائط خروجاً . .».

إن هذه القصة التي نختصرها عن المقرئى تبين جانباً من براعة الفنانين المصورين في المحاكاة ذكرها في الخطط، ولو كان كتاب (طبقات المصورين) الذى ذكره هنا، قد وصل إلينا لكان مصدراً هاماً من مصادر الجمالية الإسلامية وتاريخ فن التصوير التشبيهي الإسلامى، مما يساعدنا فى التفريق بين المحاكاة أى الروية وبين الحدس أى البديهية، حسب تعبير أبى حيان.

ليس من كتاب صادر عن مفكر مسلم أو عربى، يفرد للجمال موضوعاً مستقلاً، أو يتحدث عن علم الجمال وفلسفة الفن. فيما عدا كتابات متفرقة عن (الخط) من حيث هو فن له أسسه وجمالياته وأساليبه، وعدا دراسات مستفيضة عن الشعر والموسيقى. ومن خلال ذلك، قدم الكندى والفارابى وابن سينا رؤى جمالية فلسفية موزعة لابد من جهد لتجميعها واستقرائها.

أما الفكر الصوفي الذى انطبع بطابع الخيال الباطنى، فلقد كان حدسياً بذاته، وتحدث عن الجمال الإلهى، أكثر من حديثه عن الجمال الموضوعى.

كذلك، نرى مفهوم الجمال عند الفارابى وابن سينا على أنه صفة لوجود الموجود، وهو متعلق بالكمال، ولذلك فهما يتحدثان عن جمال الله وجمال المقولات، وهو الجمال الحقيقى المطلق وليس النسبى.

أما أبو حيان التوحيدى الذى تكلم عن الصنائع فى كتبه على لسان كثير من معاصريه، فقد قدم لنا - من خلال ما وصلنا من مؤلفاته - ما يمكن أن يسمى بفلسفة الفن، فأقام قبل ألف عام علماً للجمال جديراً فى تأويل الإبداع الإسلامى وتعريفه.

ولقد قامت أفكار التوحيدى الجمالية على مفهوم الحدس الذى ظهر متأخرا فى الغرب، خصوصا عند كروتشه وسنحاول إيضاح ذلك من خلال كتبه.

منذ أرسطو، كانت الطبيعة مصدر الإبداع، وكان الفن محاكاة للطبيعة، واستقر هذا الرأى فى أذهان فناني عصر النهضة حتى قال ليوناردو دافنشى: «على الفنان أن يكون عمله مرآة للطبيعة». ولكن هذا الرأى لم يكن راسخا فى أعمال الفنانين على اختلاف مشاربهم وتجاربهم، بل لقد تجاوز الفن والإبداع الطبيعة منذ المدرسة النهجية (Manierisme) إلى الباروك إلى الرومانتية وحتى اليوم.

ولقد حمل لواء الثورة على الطبيعة الرومانتيون من فلاسفة ومفكرين، من أمثال شلنج وهردر وهيجل، ومن فنانيين موسيقيين ومصورين وشعراء. ومنذ هيجل ظهر التفريق بين الكلاسية والرومانتية بين الاتباعية المدرسية والخيالية التعبيرية.

وعلى ضوء هذين الاتجاهين، يمكن أن نبحت عن موقع أبى حيان قبل ألف عام، فهل هو مدرسى عقلانى منطقى رياضى، أم هو خيالى عاطفى تعبيري، أم هو وسط بينهما؟

يقول أبو حيان فى كتابه (الهوامل والشوامل): إن «إقامة الصناعات وإبراز الصور فيها يتم بمماثلة مافى الطبيعة بقوة النفس»^(١). صحيح أن أبى حيان يجعل الطبيعة فوق الصناعة والفن، وأنه يضع شرطا للصناعة، هو مماثلة الطبيعة، ولكنه يربط هذه المماثلة بقوة النفس، فهو بهذا يرفض محاكاة الطبيعة بمعزل عن تدخل الذات، ولا يتفق مع المبدأ الأرسطى الذى شرحه على لسان أستاذه يحيى بن عدى النصرانى الذى ترجم كتب أرسطو.

وكان قدامة بن جعفر (ت ٣١٨) قد أكد هذا المبدأ فى كتابه (نقد الشعر)^(٢). ولكن قدامة اعتمد على ترجمات يونانية ركيكة، فلم يتسن له إبراز الموقف الطبيعى بجلاء، ثم إن أبى حيان كان ينقد قدامة ويقول فيه: «هجين اللفظ ركيك البلاغة فى وصف البلاغة، حتى كأن ما يصفه ليس يعرفه، كأن ما يدل به غير ما يدل عليه»^(٣).

ويبدو أن أبى حيان استوعب جيدا مسألة المحاكاة، وسار قدما فى مجال الحدس

(١) أبو حيان التوحيدى: الهوامل والشوامل، تحقيق أحمد أمين وأحمد صقر - القاهرة ١٩٥١، ص ٢٣٠ - ٢٣١.

(٢) قدامة بن جعفر: نقد الشعر.

(٣) التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة، ج ٢، تحقيق أحمد الزين وأحمد أمين - القاهرة ١٩٤٢، ص ١٤٥.

الفنى، وهو يستقرئ المواقف والأفكار التى كانت سائدة فى عصره، كأفكار أبى سليمان السجستانى وأبى سعيد السيرافى التى عرضها فى كتبه، موافقا أو معارضا لها، وهو إذ يتحدث عن أثر الطبيعة فى الصناعة، فإنما يشير إلى أنه يتم بدءا من الشرط الذى وضعه عند إقرار مماثلة الطبيعة بقوة النفس التى توصل إلى كمالها «بما استوعبته من صناعة حادثة تأخذ وتعطى، فتستكمل بما تأخذ، وتغنى وتكمل بما تعطى» (١).

وهنا نذكر رأى كروتشه فى علاقة الفنان بالطبيعة؛ فالطبيعة عنده خرساء والفنان هو الذى ينطقها. ونقرأ على لسان مسكويه، أن ثمة حوارا مستمرا، وليس محاكاة بين الطبيعة (الموضوع) والنفس (الذات)، فالطبيعة تتلقى أفعال النفس وأثارها، لذلك فإنها عندما تشكل صور الهيولى؛ أى المادة الخامية للأشياء، فإنها تجعل هذه الصور وفق رغبة النفس وحسب استعدادها لقبول هذه الصور. ولكن الصعوبة فى أن النفس إذ تقدم صورا مجردة مطلقة، تجعل الطبيعة غير قادرة على تمثيل هذه الصور بسهولة. وهذا العجز قد يكون محدوداً أو كاملاً. ولكن إذا استطاعت الطبيعة أن تمثل هذه الصور المطلقة، فإن الأثر الفنى يصبح موضع استحسان، ويتحقق فيه الجمال والبلاغة إذا كانت مادته موالية للتمثل والتشكل.

«إن المادة الموافقة للصور تقبل النقش تماماً صحيحا مشاكلا لما قبلتها الطبيعة من النفس، والمادة التى ليست بموافقة تكون على الضد» (٢).

مثال ذلك ما يتم إذا كان طين الختم ناقص الكمية، فإن ذلك يغير مقدار الخاتم، وإذا كان الطين يابسا أو رطبا أو خشنا، نقصت صورة الخاتم، ولا يظهر النقش على التمام والكمال. ولهذا فإن المادة عندما تكون موافقة فى الكمية للصورة، فإن الصورة تقبل ما تعطيها على التمام، وتتشكل تشكلا صحيحا مناسبا ومطابقا لما فى النفس، فإذا رأتها النفس سررت، لأنها موافقة لما عندها، مطابقة لما أعطتها الطبيعة (٣).

هنا، يقدم لنا التوحيدى فكرا فنيا مستقلا عن المؤثرات الإغريقية يقوم على تفاعل النفس والطبيعة؛ أى تفاعل الذات والموضوع حدسيا، وليس على أساس محاكاة الموضوع عقليا، وهو يلتقى بذلك مع كروتشه الذى يرى:

«أمام الطبيعة والأشياء نحن لا نملك إلا وعيا مبهما ومشوشا لإحساس كامن، وهذه

(١) التوحيدى: المقابسات، ص ١٦٢ / ١٦٣ - ١٦٤.

(٢) التوحيدى: الهوامل والشوامل، ص ١٤١ - ١٤٢.

(٣) المرجع نفسه.

المرحلة الأولى هي مرحلة الإدراك أى المعرفة العقلانية لحالات النفس إزاء أشياء محسوسة أو متخيلة.

والمرحلة الثانية هي مرحلة التعبير. وعلينا أن نخلص هذا التعبير مما يختلط به من مؤثرات. لكى يصبح التعبير واسطة الإدراك لتمثل الصورة أو الكلام وليس بشكل مرموز بل بشكل ينقل استنتاجنا المدرك. وبالتعاطف التذوقى يتأكد حضور الجمال الفنى، وعبقرية الفنان تجعلنا نتدمج بخيالنا فى أعماله^(١).

٢ - بين التوحيدى وكروتشه

إن مصطلح الحدس intuition يبدو أكثر وضوحا عند كروتشه منه عند برغسون؛ عند كروتشه يبدأ الحدس من المرحلة الأولى، فهو معرفة وتعاطف وانفعال وإبداع. وهكذا، فإن الإبداع حالة بسيطة غير معقدة، وهى موحدة ولكنها، تنتج تعددا. والفن هو تعاطف مع الديمومة، مع الحياة.

وإذا لم يستعمل أبو حيان هذا المصطلح فى كتبه، فقد كان يعنيه بحديثه، فنحن أمام الطبيعة لسنا مقيدى بواقعها.

إنه يقول:

« إن الطبيعة تقول: أنا قوة من قوى البارى، موكلة بهذه الأجسام المسخرة حتى أتصرف فيها بغاية ما عندى من النقش والتصوير والإصلاح والإفساد اللذين لولاهما لم يكن لى أثر فى شيء»^(٢).

ثم يقول فى مكان آخر:

« إن الكلام ينبعث فى أول مبادئه إما عن عفو البديهة وإما من كد الروية وإما أن يكون مركبا منهما»^(٣).

ويوضح رأيه بقوله:

(١) بنديتو كروتشه: علم الجمال - ت: نزيه الحكيم، دمشق - ١٩٦٣.

(٢) التوحيدى: الإمتاع، ج ٢، ص ١٤٣.

(٣) الإمتاع، ج ٢، ص ١١٣.

«إن البديهة قدرة روحانية فى جبلة بشرية كما أن الروية صورة بشرية فى جبلة روحانية» (١) .

ويؤكد رأيه هذا بالقول إن الروية مزية الذات البشرية، أما البديهة فهى واقع الطبيعة المقرر إليها بعيدا عن الإرادة البشرية، والحدس أو الفكر هو اختلاط أو حوار الذات بالموضوع، أو اختلاط النفس بالطبيعة، هذا الحوار الجدلى يكون الصورة الفنية .

«والفكر هو مفتاح الصنائع البشرية». ولكن هذا الفكر أو الحدس نسى، يخلف من إنسان إلى آخر بحسب ما يقوم عليه من بديهة أو روية. أى حسب غلبة الخيال أو غلبة العقل، على أن العقل الذى يقوم على البديهة لا يبدو صائبا إلا إذا كان العقل فيه فاعلا وسليما .

كذلك العمل الذى يقوم على الروية، لا يبدو إلا إذا كانت الطبيعة صحيحة موافقة للمزاج .

وهكذا، فإن الحدس معرفة عامة، وهو مشترك فى الأعمال العقلية والخيالية، ثم هو كامل وأساسى فى الفعالية الفنية، الإبداع والتذوق .

والاتجاه الطبيعى يرى أن تكون الصورة (شكلا أو حركة أو لحنا) مماثلة للطبيعة؛ «فالتبيعة ينبوع الصنائع»، ولكن التوحيدى لا يترك هذه المماثلة دون تدخل الذات أو النفس، وهى مؤلفة من الفطرة والفكرة والعقل:

«ولما وهب الإنسان الفطرة وأعين بالفكرة، ورفد بالعقل جمع هذه الخصال، وما هو أكثر منها لنفسه وفى نفسه» (٢) .

وتدخل الذات فى مماثلة الطبيعة شرط عند التوحيدى لتحقيق العمل الفنى، وهذا الحوار يتم عن طريق الفكر، «والفكر بينهما مستمل منهما، ومؤد بعضهما إلى بعض». ولا يختلف مفهوم الفكر هنا، عن مفهوم الحدس عند كروتشه الذى يقول:

«إن الحدس معرفة تأتى عن طريق التصور أو الإدراك الذى تفرزه المعرفة العقلية، وعن طريق الإحساس وهو نفسى ذاتى، ويتم تفاعل الإدراك مع الحس أو تفاعل التصور

(١) الإمتاع ج ٢، ص ١٤٢ .

(٢) الإمتاع، ج ١، ص ١٤٤ - ١٤٥ .

مع الصورة عن طريق الحدس . ولكن الحدس يبقى متميزا كل التميز عن المعرفة العقلية» (١) .

ولأن كروتشه هو أكبر الفلاسفة التصاقا بمفهوم الحدس، فإن مقارنته بأبي حيان التوحيدي من خلال الحدس ستوضح فلسفة أبي حيان الجمالية . ويلتقى المفكران، في النقاط التالية:

- ١ - في المثالية التي لا تخضع لقانون ولا تعتمد على المنفعة ولكنها تؤمن بالنفس .
- ٢ - في النشاط الحدسي الجمالي والنشاط العقلي المنطقي، وهما صورتا المعرفة .
- ٣ - في الحدس، وهو الشكل الأرقى للمعرفة بصورتها العقلية والفنية، بل بوصفها مشتركة لكل معرفة إنسانية .
- ٤ - في المنطق التابع للحدس . أما الحدس فلا يحتاج المنطق، فالمعرفة العقلية تتصف بصفة فنية، أما الفن فلا يتصف بصفة منطقية بالضرورة .
- ٥ - في أن الفن حدس والحدس تعبير والتعبير لغة واللغة إبداع .
- ٦ - في أنه لا نثر دون شعر، لأنه لا وجود لمعرفة منطقية دون حدس .
- ٧ - في أن الحدس ليس إدراكا فقط بل وإدراك تعبير، والتعبير يصوغ الإحساس أو الانفعال، أو الإدراك .
- ٨ - في أن الحدس يتجلى في وحدة الشكل والمضمون، وحدة الصورة والتعبير، وحدة الذات والموضوع .
- ٩ - في أن المعرفة العقلية انتقال في المحسوس إلى التصور، وأن المعرفة الحدسية انتقال من الطبيعة إلى الصورة .
- ١٠ - الفن للفرح والتطهير والمعرفة .
- ١١ - الجمال تناسب بين التعبير والوظيفة، بين الشكل والمضمون، بين الذات والموضوع .

(١) كروتشه، انظر: المرجع نفسه، ص ٢٦ .

٣ - الحدس والديالكتيك

لعل أبا حيان سبق هيجل في تفكيره الجدلي «الديالكتيكي». عندما قال: إن الفكر يتم بمحصلة الضدين؛ العقل والطبيعة.

«فالعقل ينبوع العلم، والطبيعة ينبوع الصناعات، والفكر بينهما مستمل منهما ومؤد بعضهما إلى بعض بالفيض الإمكانى، والتوزيع الإنسانى»^(١).

ويتفق هيجل^(٢) مع أبي حيان في أن الفكر *Pensée* هو المعرفة، ولكن هيجل لا يعتبر الفكر بالمعنى الذى أراده أبو حيان، وهو الحدس. ومع ذلك، فإن أبا حيان قال: إن الفكر (أو الحدس هنا) هو معرفة تتولد عن نفى الطبيعة للعقل أو نفى العقل للطبيعة.

ولكن هيجل لم يرفع الفكر إلى مستوى الحدس، ولذلك بقى واقعياً. وعندما قال: إن الفن هو تعبير حسى عن المطلق من جهة، وتعبير عن الوحدة بين الطبيعة والفكر الإنسانى من جهة أخرى، فإنه كان يتوخى إبراز القيمة الذاتية.

ومع أن الفكر عند هيجل هو منبع الوجود، والأساس المطلق، ومحتوى المعرفة الكلية - الجزئية، فإنه عند أبي حيان هو المعرفة الحدسية (العقلية والحسية)، أما الأساس المطلق فهو الفكر المطلق (الله)، وهو سبب الفكر النسبى (الإنسان).

وجدلية هيجل ترسم تطور المعرفة القائم على التناقض، وهو مصدر الحركة القائمة على قانون النفى وبنى النفى.

ولقد تبنى أبو حيان آراء الكندي فى تطور المعرفة من المطلق إلى الواقع الجزئى، حيث قال:

«إن الله عز وجل علة العقل والعقل علة النفس والنفس علة الطبيعة، والطبيعة علة الأكوان الجزئية».

والفن عنده هو علاقة بين الطبيعة (الواقع) والإنسان (الذات). وأبو حيان يطمح إلى تصوير المجال الفكرى والإلهى وهو مشغول بالحقيقة، مشغول بالروح، مشغول بالله.

وعنده أن الفن لا يقوم بتصوير المطلق تصويراً حسيّاً؛ أى تصوير العرض الحسى للمطلق، كما ذكرنا.

وإذا كانت ثمة علاقة بين هيجل وأبي حيان، فإن الافتراق يبدو فى مادة هيجل،

(١) التوحيدى: الإمتاع ج ١، ص ١٤٤ - ١٤٥.

(٢) انظر: G. Hegel : The phenomenogv of Mind N. Y Macmillan 1931

عندما يرى أن المطلق المحسوس هو لصالح الإنسان، أما أبو حيان فيبدو أكثر مثالية عندما يرى أن المطلق هو الله، وهو محسوس بآثاره ومخلوقاته. وهكذا فإن الفن عند هيجل هو معرفة وحفر في دياكتيك النفس، أما عند أبي حيان، فهو مماثلة الطبيعة بقوة النفس، وهو حدس. ومع ذلك، نستطيع أن نميز المنطق الجدلي في فكر أبي حيان الجمالي بالاستقراء التالي:

يفرق أبو حيان - كما رأينا - بين نوعين من الإنتاج الإنساني، نوع يصدر عن المحاكمة العقلية (الروية)، ونوع يصدر عن المحاكمة الحدسية (البديهية) ^(١)، والأعمال التي تصدر عن الروية والعقل تدخل في نطاق العلم الصرف، والأعمال التي تصدر عن البديهية والحدس تدخل في نطاق الفن.

والأصل أن الله عز وجل هو العلة الأساسية في وجود الذات (الإنسان) والموضوع (الطبيعة) ومحصلتهما العقل، وتقابله الغريزة ومحصلتها (الحدس) أو الفكر.

وهكذا، فإن الله وهو المطلق والمثل الأعلى، وعالم الغيب والحقيقة، هو السبب الأول والقضية المطلقة، وهو سبب التطور الجدلي.

والقضية الأولى في عملية الخلق هي الإنسان (الذات)، وهو نسبي معلوم ومتحول بالاختيار، وتقابله الطبيعة (الموضوع)، وهي «قوة من قوى الباري».

ومفتاح الذات هو العقل والروية، ومفتاح الطبيعة هو البديهية، وتفاعل الروية مع البديهية محصلته الحدس (أو الفكر بالمعنى التوحيدي)؛ أي أن الحدس مركب جدلي يتألف من قضية وطباق، وهو يمتاز عن التطور العلى المباشر الذي تحدث عنه الكندي، ويبقى الله المطلق هو سبب هذا التركيب الجدلي. فالله هو الغيب عندنا وهو المعلوم عند الله وحده، ولا يكشف الغيب إلا اتفاقا عند الأنبياء والأولياء وأصحاب كشف الغطاء والسريرة.

«إن وجه الحادث المجهول عندنا اتفاق، ووجه الحادث المعلوم عند الله عز وجل غيب، فلو ظهر الغيب (للأنبياء والأولياء) لبطل الاتفاق» ^(٢).

(١) التوحيدي: الإمتاع، ج ٢ - ص ١٣٢.

(٢) الإمتاع، ج ١، ص ١١٤ - ١٤٥.

٤ - الانحراف عن الحدس

يقوم العمل الفنى (الصناعة) عند التوحيدي على «مماثلة الطبيعة بقوة النفس».

ومع ذلك، يخرج العمل عن صفته الحدسية إذا ما تعرض للتكلف، أو المحاكاة، أو الرمز أو النفعية. أما التكلف، فإن مادته هي الصنعة وسرعان ما ينزلق إلى الوهم. يقول التوحيدي:

«إن الكلام (ويسمى الأثر) صلف تياه لا يستجيب لكل إنسان، ولا يصحب كل لسان. وخطره كثير، ومتعاطيه مغرور، ومادته العقل، والعقل سريع الخول [التحول] خفى الخداع، وطريقه على الوهم، والوهم شديد السيلان [الانتشار] والتكلف فى البيان آيين عوارا، وأظهر عارا، وأقبح سمة، وأشنع وصمة»^(١).

ويشارك أبو حيان مع الجاحظ فى ضرورة تجنب التكلف. إذ يورد الجاحظ حديثا عن ثمامة، يتساءل فيه:

«ما البيان؟ . فيجيب جعفر بن يحيى: أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلى عن مغزاك، وتخرجه عن الشركة، ولا تستعين عليه بالفكرة، والذي لا بد منه أن يكون سليما من التكلف بعيدا عن الصنعة بريئا من التعقيد غنيا عن التأويل»^(٢).

أما المحاكاة: فهي نقل المادة الطبيعية أو أى أثر مادى سابق نقلا حرفيا، بحسب منطق تصورى، فنقل الواقع أو نقل الطبيعة كما هى، هو عمل يقوم على الدربة والعادة، وكذلك عزف قطعة موسيقية بمهارة هو محاكاة تحتاج إلى دربة وعلم. ونقل لوحة العجوكندا لا يرفع الناقل إلى مرتبة المبدع مهما كان نقله دقيقا، وكذلك شأن التصوير الفوتوغرافى، مهما كان محورا بتقنيات مختلفة.

ذلك أن موقف الفنان من الطبيعة هو موقف حدسى، فهو يتمثل الطبيعة عن طريق الحدس ولا يحاكيها نقلا أليا «فالفنان يرفع الطبيعة إلى المثالية أو هو يقلد الطبيعة مثاليا» -

(١) الإمتاع ج ١، ص ٩ - ١٠.

(٢) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: حسن السندوي ٢٧ - القاهرة ١٩٣٢، المطبعة الرحمانية، ص ٩١.

كما يقول كروتشه، وهذا ما كان يعنيه أبو حيان عندما قال بمسائلة الطبيعة بقوة النفس.

أما الرمز فهو عقلي أو فني، والرموز العقلية في الرياضيات والعلوم ليس محلها الفن. ولكن ثمة حدسيا يصبح آية فنية؛ لأن الرمز مرادف للحدس عندما يكون كونياً كما يتجلى في الرقش الهندسي.

والأسطورة رمز يتألف من مزج الواقع بالطبيعة، وهذا المزج عمل حدسي منطقي يدخل في مجال العقل أكثر من دخوله في مجال الحس. والجمالية المنطقية عند كروتشه هي السمة التي يتسم بها الفن القائم على تصورات أو على صورة كلية.

وأما النفعية فمن الصعب نفيها في أية صناعة، ولكن عندما تفقد هذه الصناعة الحس الجمالي فإنها تنحرف عن الفن.

إن كلمة «فن» المتداولة اليوم تحمل معنى الصناعة نفسه في كتب المؤلفين العرب والمسلمين.

ومع ذلك، فإن الصنائع التي ينتجها الصناع لم تكن على نوعين، ربيعة Fine وصغرى Minor بل إن جميع الصنائع هي آثار فنية، ولم يكن من تمييز في قيمتها على أساس المنفعة، لأنها كلها كانت نافعة وممتعة بطرافتها، وجمالها، على عكس ما يبدو في آثار الفن التشكيلي الغربي (اللوحات والتماثيل) التي لا يقصد من ورائها الاستعمال النفعي، بل التمتع الجمالي فقط، وينحرف العمل عن الفن إذا اقتصر الهدف منه على المنفعة. ولكن في الفن الإسلامي لا تبدو السجادة والمنمنمة والفسقية والإناء مجرد أشياء استعمالية يتحكم في صنعها الغرض النفعي والاستعمالي، ولكن أكثرها آيات يتحكم في تنميقها ورقشها أو نقشها وتلوينها حس جمالي؛ أي أن الأثر الإسلامي كان فناً ومتاعاً في وقت واحد. ومدار ذلك على الحدس، وهو الشرط اللازم للتفريق بين العمل العقلي والعمل الفني الذي يقوم على العقل والمنطق والإدراك، كما يقوم على الحس الجمالي والذوق. وليس من السهل التمييز بين حالتى الإدراك والحس. والمصطلح الذي استعمله الفلاسفة المحدثون من أمثال كروتشه، وهو اصطلاح «الحدس» intuition للتمييز بين العمل العقلي والعمل الفني - يقول كروتشه - «إن الفن حدس والحدس ليس بالفن في كل الأحيان»^(١). وكان أبو حيان قد اعتمد ذلك لتفسير آلية الإبداع الفني، قبل الفلاسفة

(١) كروتشه: المرجع نفسه، ص ٤٧ و ٦١ و ١٩.

المعاصرين بألف عام تقريبا، عندما رأى أن العقل ينبوع العلم، والطبيعة ينبوع الصناعات. والفكر بينهما مستعمل منهنما ومؤد بعضهما إلى بعض بالفيض الإمكانى، والتوزيع الإنسانى (١).

٥ - الحدس وصورة غير المشبه :

يتساءل أبو حيان عن ماهية الصورة، فيقول : «هى التى بها يخرج الجوهر إلى الصورة عند اعتقاب الصورة إياه». فهو يبحث عن الصورة فى الماهية، وهذا البحث الحدسى موضوعه المطلق المثبت فى ماهية الصورة. والمطلق هو التوحيد، هو الواحد هو الله. يقول التوحيدى:

«وأنا أعوذ بالله من صناعة لا تحقق التوحيد، ولا تدل على الواحد» (٢).

والصورة الإلهية «هى التى تجلت بالوحدة وثبتت بالدوام ودامت بالوجود» (٣).
وجميع الصفات المثلى هى وسيلة لمعرفته، وليست حقائق مجسدة فيه. ولكن كيف يتم للإنسان رسم الصورة الإلهية؟ يقول أبو حيان:

«فلما جل وعزَّ عن هذه الصفات، بالتحقيق فى الاختيار، وصف بها بالاستعارة على الاضطرار» (٤).

«فالوجود والكرم والحكمة والقدرة والجبروت والملكوت (هذه الصفات التى يوصف بها الله) تأبى ذلك، فصارت هى سلالم لنا إليه، لا حقائق يجوز أن يظن به شئ منها» (٥).

فالله يبقى هو المطلق والكل «إن الكل باد منه، وقائم به موجود له وصائر إليه» (٦)، ثم يقول : «يضيق عنه الاسم مشارا إليه، والرسم مدلولا به عليه» (٧)؛ أى ليس من الممكن تصوير الوجه الإلهى.

(١) التوحيدى: الإمتاع، ج ١، ص ١٤٤ - ١٤٥.

(٢) الإمتاع، ج ٣، ص ١٣٥.

(٣) الإمتاع، ج ٣، ص ١٣٧ - ١٤٣.

(٤) الإمتاع، ج ٣، ص ١٣٥.

(٥) الإمتاع ج ٣، ص ١٣٤.

(٦) الإشارات الإلهية، تحقيق عبد الرحمن بدوى - القاهرة ١٩٥٠، ص ٢٧٩ - ٢٨٠.

(٧) المقابسات، تحقيق حسن السندوى، القاهرة ١٩٢٩، ص ٤٩.

ويخاطب التوحيدى الإنسان فيقول:

«إذا سما بك العز إلى علياء التوحيد، فتقدس قبل ذلك عن كل ماله رسم فى الكون، وأثر فى الحس، وبيان فى العيان» (١).

هكذا يتجلى الحدس كاملا فى الصورة الإلهية. وبصورة عامة، كان الإنسان فى الفكر العربى قيمة نسبية، والله وحده هو القيمة المطلقة، ولكن الإنسان ينزع بطموحه إلى أن يبحث عن سر هذه القيمة المطلقة المتمثلة فى الكمال المطلق والجلال المطلق والجمال المطلق، كما يسعى إلى التمثل بها، وبهذا يتجه الإنسان دائما نحو الله، نحو المطلق، فهو ملاذ فى ضعفه وعجزه، وهو مثاله فى قوته وسعيه.

وهكذا، فإن الإبداع هو محاولة مستمرة للبحث عن الجمال المطلق، وتبقى أداة المبدع إنسانية وليست إلهية أو سحرية أو نبوية، بمعنى أن حدسه فقط هو الذى ينقل من الجميل المطلق ما هو ممكن له، وليس إعجازه أو وحيه أو طلامه.

وحدس الجمال المطلق غير قابل للتشخيص، لأن الله غير قابل للتمائل والتصوير «ولم يكن له كفوا أحد».

وينادى أبو حيان بتنزيه الصورة الإلهية عن كل شبه وكل تورية، وبذلك يثبت زمانية الواحد وينفى المكان والكيف، لأنه أثبت الآنية ونفى الأينية والكيفية، وعلاه عن كل فكر وروية» (٢).

ومما لا شك فيه أن الصورة الإلهية تبتدى واضحة فى الرقش العربى، الهندسى واللين، وفى الرقش يتم إلغاء الجوانب الحسية والمادية فى الطبيعة؛ وذلك لإدراك الجوهر، وفى بعض الرسم التشبيهى المحور محاولة لتجاوز عالم الشهادة إلى عالم الغيب.

(١) الإشارات، ص ٢٤٥.

(٢) المقابسات، ص ٣٠ - ١٨٦ - ١٨٧.

الفصل السادس

النقد الفني

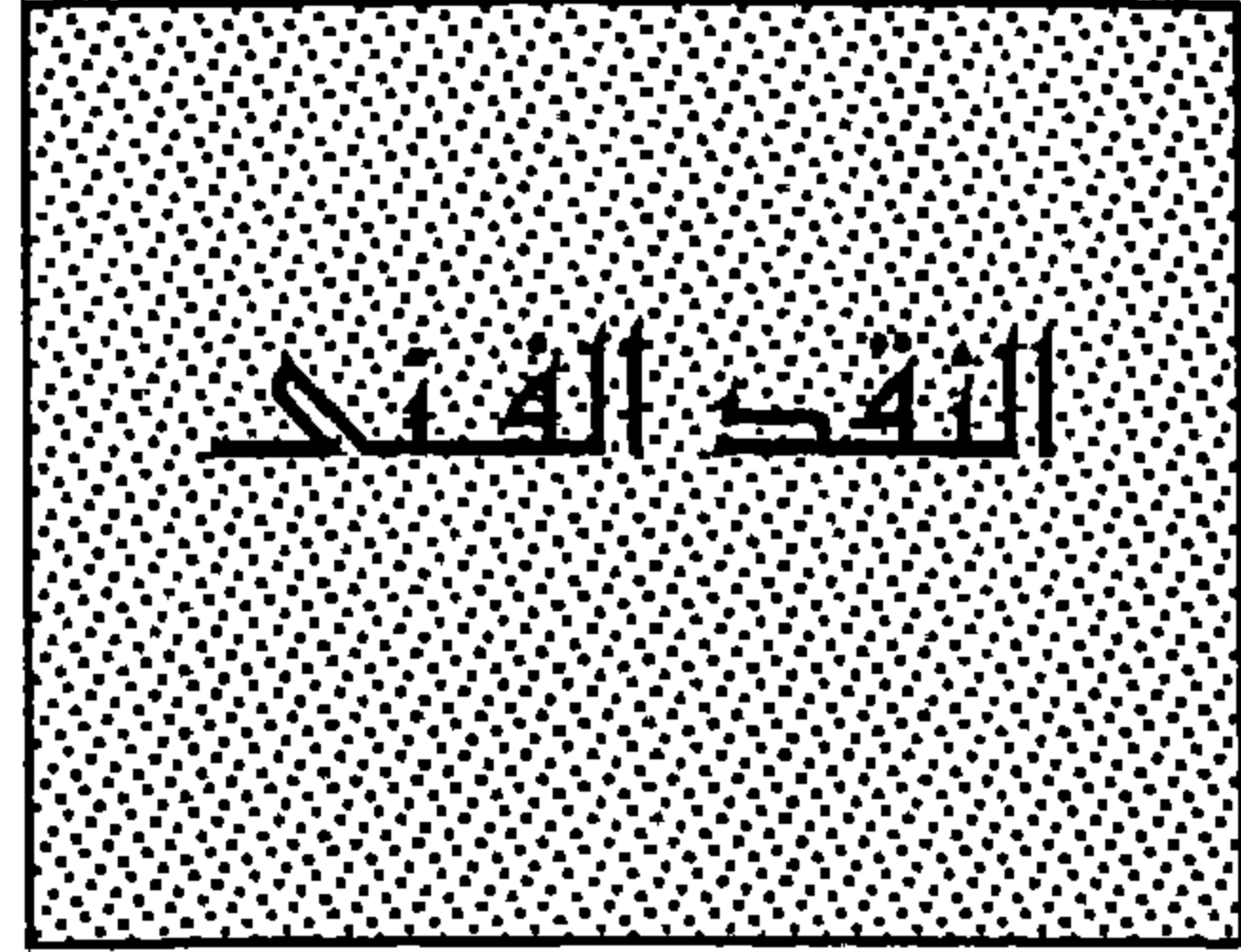
١ - أبو حيان الناقد

٢ - نماذج من نقده الفني

لمعاصريه

٣ - نقد منطق يونان والدفاع عن

النحو



١- أبو حيان التوحيدى الناقد.

إن غزارة إنتاج التوحيدى لم تمنعه من التدقيق الحصيف فيما يكتب ويقول، بل كان شديد الحرص على متانة أسلوبه وصدق عفويته، وكان أشد ما يخشاه أن يتعرض لنقد ناقد، وهو الناقد اللاذع، مما دفعه إلى إحراق كتبه مبرراً ذلك بقوله : «فشق على أن أدعها لقوم يتلاعبون بها، ويدنسون عرضى إذا نظروا فيها، ويشمتون بسهوى وغلطى إذا تصفحوها، ويتراؤن نقصى وعيى من أجلها» (١).

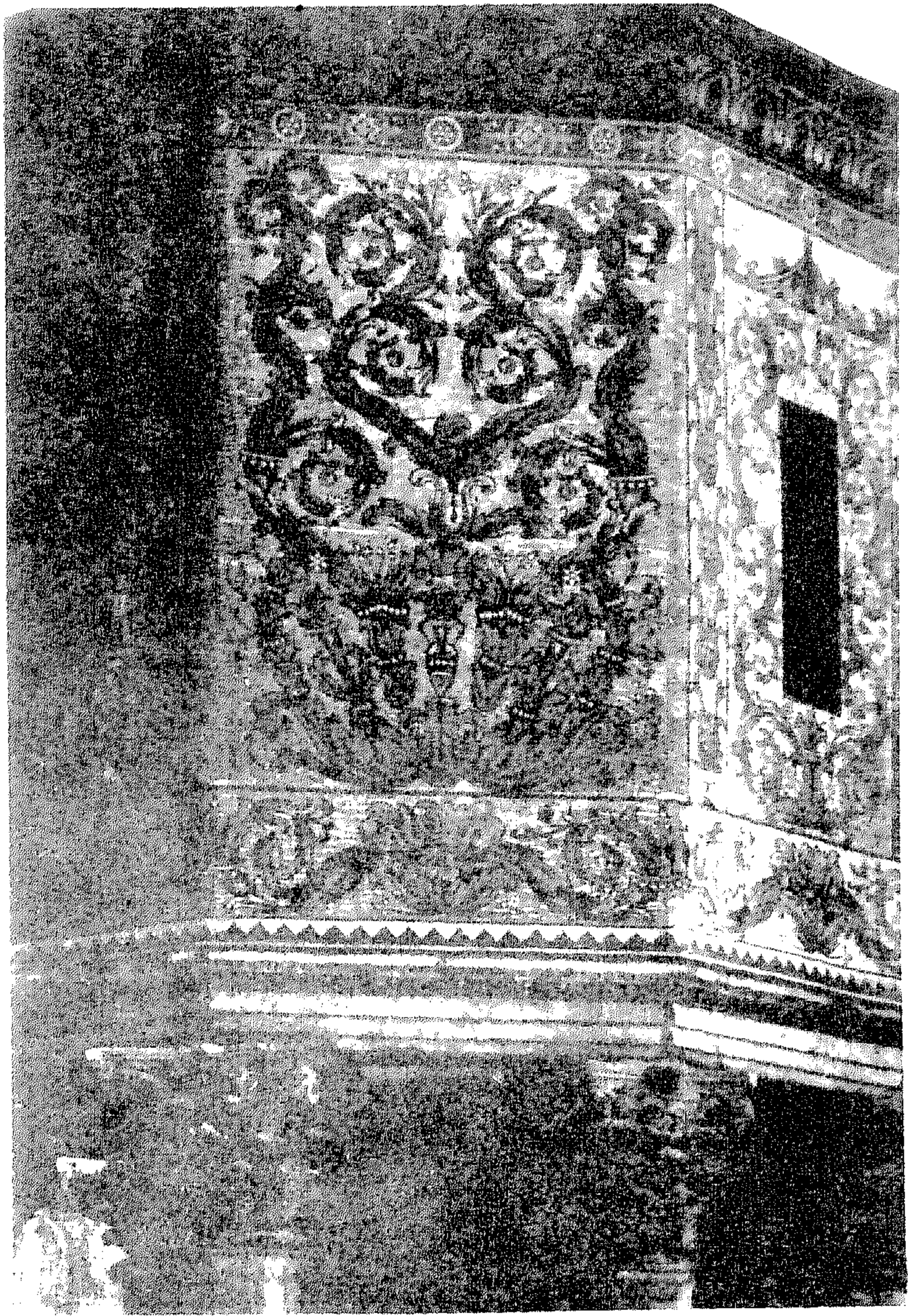
وإذا نحن رجعنا إلى ما كتبه فى (مثالب الوزيرين) وغيرهما، وإلى ما وجهه من نقد لأسلوب سقيم أو فن رخيص، أو ما صوره من وصف وتحليل لكبار الشخصيات الأدبية والفكرية التى عاصرها فإننا نتبين، كما يقول الدكتور زكريا إبراهيم، فى شخص أبى حيان أبرز ناقد انطباعى فى القرن الرابع الهجرى.

ويعبر أبو حيان عن أهمية النقد فيما رواه عما تم من حديث بين أبى الوفاء المهندس وابن سعدان يقول الأول: «والله أيها الوزير إن خطك فى الغاية، وإن بلاغتك فى النهاية، فما الذى يدعو إلى الاستعانة بالصائبى أبى إسحاق فى مكاتبة ابن عباد» (٢).

فقال الوزير: «إن ابن عباد كثير التبع للعيب، شديد الشماتة بالعائر، وأنا أكره أن

(١) الرسائل (رسالة إلى القاضى أبى سهل على بن محمد)، ١٦٢.

(٢) الرسائل، ٦١.



يرمى فيصمى ولا يشوى، ولأن أحسن عقلى وعرضى بترك اعتمال خطى ولفظى، أحب إلى من أن أصبر ملسوعاً بإبرته مكسوعاً بحضرته» (١).

٢ - نماذج من نقده الفنى لمعاصريه.

يقول أبو حيان فى كتابه (الإمتاع والمؤانسة):

«وأما ابن زُرعة (٢) فهو حسن الترجمة، صحيح النقل، كثير الرجوع إلى الكتب، محمود النقل إلى العربية، جيد الوفاء بكل ما جل من الفلسفة؛ ليس له فى دقيقتها منفذ، ولا له من لغزها مأخذ، ولولا توزع فكره فى التجارة، ومحبتة فى الربح، وحرصه على الجمع، وشدته على المنع، لكانت قريحته تستجيب له، وغائمه (٣) تدرّ عليه، ولكنه مبدد مندّد، وحب الدنيا يعمى ويصم» .

«وأما ابن الخمار (٤) ففصيح، سبط الكلام، مديد النفس، طويل العنان، مرضى النقل، كثير التدقيق، لكنه يخلط الدرّة بالبعرة، ويفسد السمين بالغث، ويرقع الحديد بالرث؛ ويشين جميع ذلك بالزهو والصلف، ويزيد فى الرقم (٥) والسوم، فما يجديه من الفضل يرتجعه بالنقص، وما يعطيه باللطف يسترده بالعنف، وما يصفيه بالصواب، يكدره بالإعجاب. ومع هذا يصرع فى كل شهر مرة أو مرتين» .

«وأما ابن السمع (٦)، فلا ينزل بفنائهم، ولا يسقى من إنائهم؛ لأنه دونهم فى الحفظ والنقل والنظر والجدل، وهو بالمبع أشبه، وإلى طريقة الدعى أقرب، والذي يحطه عن مراتبهم شيخان: أحدهما بلادة فهمه، والآخر حرصه على كسبه؛ فهو مستفرغ مُحّ

(١) الرسائل، ٦١ .

(٢) ابن زُرعة هو أبو على عيسى بن إسحاق بن زُرعة، برز فى المنطق والفلسفة ونشأ فى هذا. توفى عام ٣٩٨هـ. انظر الإمتاع ١ / ٦٥

(٣) الغائمة : السحابة.

(٤) هو أبو الخير الحسن بن سواء، كان طيباً فيلسوفاً، مترجماً من السيرانية.

(٥) يزيد فى الرقم: أى يزيد فى حديثه ويكذب.

(٦) ابن السمع هو أبو على بن السمع من مناطق بغداد، مات سنة ٤١٩ هـ.

البال (١) ، مأسور العقل، يأخذ الدائق والقيراط والحبة والطسوج (٢) ، والفلس بالصرف والوزن والتطفيف؛ والقلب متى لم ينق من دنس الدنيا لم يعبق بفوائح الحكمة، ولم يتفوح بردع الفلسفة، ولم يقبل شعاع الأخلاق الطاهرة المفضية إلى سعادة الآخرة.

«وأما القومسي أبو بكر (٣) ، فهو رجل حسن البلاغة، حلو الكناية كثير الفقر العجيبة، جماعة للكتب الغربية، محمود العناية في التصحيح والإصلاح والقراءة، كثير التردد في الدراسة؛ إلا أنه غير نصيح في الحكمة؛ لأن قريحته ترايبية، وفكرته سحائية؛ فهو كالمقلد بين المحققين، والتابع للمتقدمين؛ مع حب للدنيا شديد، وحسد لأهل الفضل عتيد».

«وأما مسكويه (٤) ، ففقير بين أغنياء، وعبي بين أنبياء، لأنه شاد وأنا أعطيته في هذه الأيام صفو الشرح لإيساغوجي وقاطيغورياس، من تصنيف صديقنا بالري. قال: ومن هو: قلت: أبو القاسم الكاتب غلام أبي الحسن العامري، وصححه معي، وهو الآن لائد بابن الخمار، وربما شاهد أبا سليمان وليس له فراغ، ولكنه محسٌ في هذا الوقت للحسرة التي لحقته فيما فاتته من قبل.

فقال: يا عجباً لرجل صحب ابن العميد أبا الفضل ورأى من كان عنده وهذا حظه! قلت: قد كان هذا، ولكنه كان مشغولاً بطلب الكيمياء مع أبي الطيب الكيمياء الرازي، مملوك الهمة في طلبه والحرص على إصابته، مفتون بكتب أبي زكرياء، وجابر بن حيان؛ ومع هذا كان إليه خدمة صاحبه في خزانة كتبه؛ هذا مع تقطيع الوقت في حاجاته الضرورية والشهوية؛ والعمر قصير، والساعات طائفة، والحركات دائمة والفرص بروق تأتلق، والأوطار في غرضها تجتمع وتفترق، والنفوس على فواتها تذوب وتتحرق، أحزم من المستبد، ومن تفرد لم يكمل، ومن شاور لم ينقص، وقد يستعجم المعنى كما يستعجم اللفظ، ويشرد اللفظ كما يند المعنى، وينثر النظم كما ينتظم النثر، وينحل المعقد كما يعقد المنحل.

(١) مع اليال: أي خالصة.

(٢) الدائق: سدس الدرهم. والقيراط: نصف دائق. والحبة: وزن شعيرتين. والطسوج: ربع الدائق.

(٣) هو أبو بكر القومسي المتفلسف.

(٤) هو أبو علي أحمد بن محمد مسكويه الخارنئي، وكان عارفاً بالفلسفة. كان قيماً على خزانة كتب ابن العميد ثم عضد الدولة، مات سنة ٤٢١ هـ.

والمدار على اجتلاب الحلاوة المذوقة بالطبع، واجتناب النبوة الممجوجة بالسمع؛
والقريحة الصافية قد تكدر، والقريحة الكدرة قد تصفو، وشرافات البلاغة الاستكراه،
وأنصح نصائحها الرضا بالعمفو.

«فأما ابن العميد فينى سمعت ابن الجمل يقول: سمعت ابن ثوبة يقول: أول من
أفسد الكلام أبو الفضل؛ لأنه تخيل مذهب الجاحظ وظن أنه إن تبعه لحقه، وإن تلاه
أدركه، فوقع بعيدا من الجاحظ، قريبا من نفسه؛ ألا يعلم أبو الفضل أن مذهب الجاحظ
مدبر بأشياء لا تلتقى عند كل إنسان، ولا تجتمع في صدر كل واحد: بالطبع والمنشأ،
والعلم والأصول، والعادة، والفراغ والعشق، والمنافسة والبلوغ؛ وهذه مفاتيح قلما يمكنها
واحد، سواها مغالط قلما يتفك منها واحد».

* * *

«وأما ابنه ذو الكفائتين، فلو عاش كان أبلغ من أبيه، كما كان أشعر منه؛ ولقد تشبه
بالجاحظ فافتضح في مكاتبتة لإخوانه، ومجانبتة في كلامه ومسائلته لمعلمه التي دلتنا على
سرقة وغارته وسوء تأتية، في تستره وتغطيه؛ ومن شاء حَمَقَ نفسه؛ وكان مع هذا أشد
الناس ادعاء لكل غريبة، وأبعد الناس من كل قريية؛ وهو نزر المعانى، شديد الكلف
باللفظ؛ وكان أحسد الناس لمن خط القلم، أو بُلِّغَ باللسان، أو فَلَجَ^(١) في المناظرة، أو
فكه بالنادرة أو أغرب في جواب، أو اتسع في خطاب؛ ولقد لقي الناس منه الدواهي لهذه
الأخلاق الخبيثة؛ وقد ذكرت ذلك في الرسالة، وإذا بِيَضت وقفت عليها من أولها إلى
آخرها إن شاء الله؛ وانصرفت».

* * *

«وابن عباد بلى في هذه الصناعة بأشياء كلها عليه لا له، وخاذلته لا ناصرته،
ومسلمته لا منقذته، فأول ما بلى به: أنه فقد الطبع، وهو العمود. والثاني: العادة وهى
المؤاتية (أى المساعدة المعينة). والثالث: الشغف بالجاسى (أى الجلف الصلب) من اللفظ
وهو الاختيار الردىء. والرابع: تتبع الوحشى، وهو الضلال المبين. والخامس: الذهاب
مع اللفظ دون المعنى. والسادس: استكراه المقصود من المعنى واللفظ على النبوة.
والسابع: التعاظم (أى ترجيع القول وتكراره) المجهول بالاعتراض، والثامن: إلف
الرسوم الفاسدة من غير تصفح ولا فحص. والتاسع: قلة الاتعاظ بما كان، لثقة الواقعة

(١) فلج: فار على خصمه.

في النفس، من الفاتت (أي الغائب). والعاشير: تنفيق المتاع بالإقتدار في سوق العز. وهذه كلها سبل الضلالة وطرق الجهالة^(١).

٣ - نقد منطق يونان والدفاع عن النحو

يروى أبو حيان رسالة عن وهب بن يعيش الرقي اليهودي أرسلها إلى الملك السعيد سنة ٣٧٠هـ ويتحدث فيها عن طريقة لتذليل صعوبة إدراك الفلسفة اليونانية دون كد، فلقد قام أصحاب هذه الفلسفة فطولوا وهولوا وطرحوا الشوك في الطريق، واتخذوا المنطق والهندسة ومادخل فيها معيشة ومكسبة.. فصار ذلك كسور من حديد لطلاب الحكمة والمحين للحقيقة^(٢).

ويجيب أبو حيان ناقداً موقف ابن يعيش فيتهمه بالدفاع عن حكمة يونان دون أن يكون له علاقة بأرض يونان ومعرفة بأسراره، وينصحه بالانتماء إلى الوطن الذي ألفه ونشأ فيه ليزداد معرفة بالطبيعة والنفس والعقل والإله تعالى. وبذلك يستغنى عن مصادر هذه الفلسفة التي نقلت ناقصة صعبة الفهم، وإن إدراكها ليس سهلاً على غير ابن يعيش، الذي يعترف أبو حيان بعلو منزلته الفكرية وليس غيره مثله.

وهنا يفضح أبو حيان موقف متى ابن يونس من الفلسفة والمنطق، فلقد أبان أنه واحد ممن عناهم ابن يعيش ممن صدوا عن الطريق وطرحوا الشوك فيه، واتخذوا نشر الحكمة فخاً للمثالة العاجلة. ويقول أبو حيان «إن متى يملى ورقة بدرهم مقتدرى وهو سكران لا يعقل، ويتهمك، وعنده أنه فى ربح، وهو من الأخيرين أعمالاً، الأسفلين أحوالاً».

وفي المناظرة التي جرت أمام الوزير ابن الفرات، بين متى بن يونس وبين سعيد السيرافى، يدافع متى عن الفلسفة والمنطق، ويقول: المنطق ميزان يعرف به صحيح الكلام من سقيم وفاسد المعنى من صالحه، ثم إن الفلسفة تُخضع الأغراض والخواطر إلى العقل والقانون والرياضيات المجردة «ألا ترى أن أربعة وأربعة ثمانية، سواء عند جميع الأمم؟» وعنده لاجابة بالفلسفة للنحو وهو فن اللغة، بل العكس، فبالنحو حاجة شديدة للمنطق، لأن المنطق يبحث عن المعنى، أما النحو فيبحث عن اللفظ.. والمعنى أشرف من اللفظ واللفظ أوضع من المعنى.

(١) الإمتاع ١/٦٤.

(٢) الإمتاع والمؤانسة، ص ١٠٨ - ١٢٨.

ولكن السيرافي يقول «إنما الخلاف بين اللفظ والمعنى، أن اللفظ طبيعي والمعنى عَقْلِيٌّ، وَلِهَذَا كَانَ اللَّفْظُ بَائِذَا عَلَى الزَّمَانِ، لِأَنَّ الزَّمَانَ يَقْفُو أَثَرَ الطَّبِيعَةِ بِأَثَرٍ آخَرَ مِنَ الطَّبِيعَةِ. وَلِهَذَا كَانَ الْمَعْنَى ثَابِتًا عَلَى الزَّمَانِ لِأَنَّ مُسْتَمَلِي الْمَعْنَى عَقْلٌ، وَالْعَقْلُ إِلَهِيٌّ، وَمَادَّةُ اللَّفْظِ طَبِيعِيٌّ وَكُلُّ طَبِيعِيٍّ مَتَهَافَتٌ».

لقد أشار متى بن يونس مسألة الفرق بين المضمون وهو المعنى وبين الشكل وهو اللفظ أو الخط، وأبان أن الفلسفة إنما تُعنى بالمضمون «وإن مرّ المنطقى باللفظ فبالعرض»، ولقد عبر متى عن ازدرائه للشكل المتمثل باللغة، واللغة العربية ليست في نظره أكثر من اسم وفعل وحرف، أما المضمون فهو همّ الفكر اليوناني وبه قدّم جميع الأفكار المعنوية، وهو آخر ما يهيمه.

وينبرى أبو سعيد السيرافي إلى الجواب، ولا بد أن ننسب قسماً من حديثه وأفكاره إلى أبي حيان، فهو الذي كتب عن هذه المناظرة بطلب ابن الفرات، فحاكها بقلمه ونسبها بحسب رأيه وموقفه، مع كثير من الحماسة للرأى واستطراد في تأكيده ودعمه، شأنه في ذلك بما أورده على لسان أهل زمانه من آراء اشترك في تبينها وصاغها ببيانه وبلاغته، فبدت جزءاً من فلسفته وفكره واتجاهه، ولنسمعه الآن كيف يقدم آراء السيرافي الذي تعصب إلى البلاغة والنحو والإبداع أي الإنشاء. ويقول في دفاعه عن البلاغة في اللغة العربية «من أن صحيح الكلام من سقيمه يعرف بالنظم المألوف والإعراب إذا كنا نتكلم بالعربية، وفساد المعنى من صالحه يعرف بالعقل إذا كنا نبحث بالعقل».

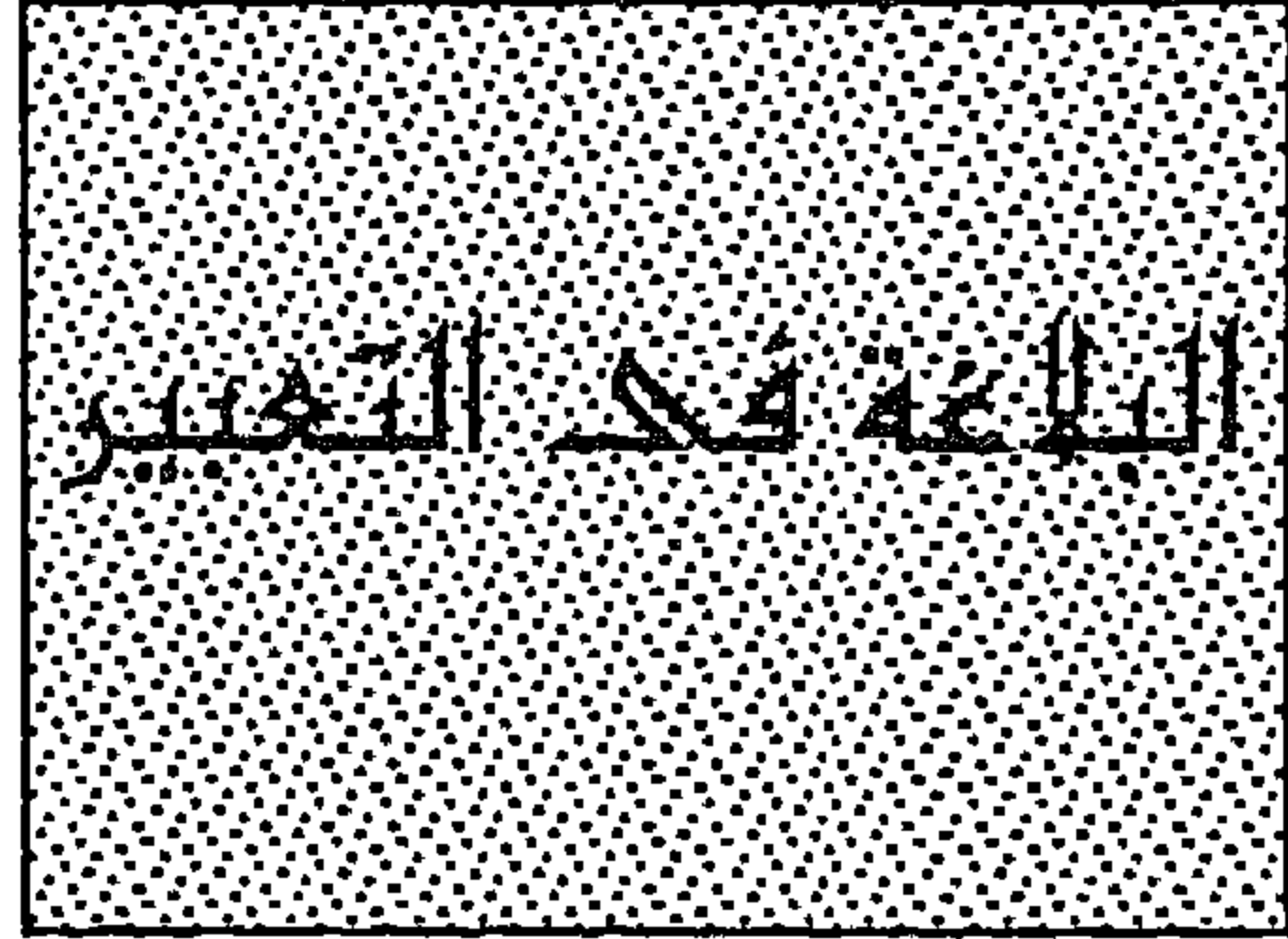
وإذا قال الفلاسفة ومنهم متى إن المنطق هو ميزان به نعرف صحيح الكلام من سقيمه وفساد المعنى من صالحه، فليس كل مافى الدنيا يوزن وزناً، فالعقول والإحسانات وهي ظلال العقول تحكيها بالتقريب والتعبير أي بالحدس.

(١) الإمتاع والمؤانسة، ص ١٠٨ - ١٢٨.

الفصل السابع

البلاغة في التعبير

- ١ - نصائح في البلاغة .
- ٢ - شروط البلاغة .
- ٣ - البلاغة في كتابة الدواوين .
- ٤ - بين الفن والعلم .



١ - نصائح في البلاغة.

يتناول أبو حيان موضوع فن الكتابة تحت عنوان البلاغة فيقول: «وأما الناظر في البلاغة فإنه مُشام لكل صنف سلف وصفه، وتقدم نعته، لأنه يباشر بلسانه وقلمه أحوالاً مشبهة، يروم فيها أقصى معانيها» (١).

فهنا يعرف أبو حيان فن الكتابة من أنه يعالج أحوالاً مختلفة من الصيغ والألفاظ ساعياً وراء أصدق المعاني التي تكشف عن المقصود. وبما لا شك فيه أن الفنان الكاتب يسعى وراء أوسع الأفكار وأجمل الألفاظ، ولكنه مع ذلك يعيش في بداية الأمر في غربة عن الجمهور المتذوق الذي يفاجئه الجديد الطارف فلا يستقبله استقبالاً حسناً إلا بعد إلفة وثقافة.

وينصح أبو حيان الفنان، فينهي عن التكلف «والذي ينبغي له أن يبرأ منه، ويتباعد طبعاً عنه». والتكلف، «في البيان أبين عواراً، وأظهر عاراً، وأقبح سمة، وأشنع وصمة».

ويضع أبو حيان شرطاً أساسياً لبلاغة النص، سلاسة الطبع: «ومن استشار الرأي في هذه الصناعة الشريفة، علم أنه إلى سلاسة الطبع أحوج منه إلى مغالبة اللفظ الحر فإنه متى فاته اللفظ الحر؛ لم يظفر بالمعنى الحر، لأنه متى نظم معنى حرّاً ولفظاً عبداً، أو معنى عبداً ولفظاً حرّاً فقد جمع بين متنافرين بالجواهر، ومتناقضين بالعنصر» (٢).

ويذكرنا هذا القول بما عبر عنه الجاحظ .

(١) الرسائل، ١١٤.

(٢) البصائر والذخائر، ١٤٠ - تحقيق محمد أمين.

ويؤكد أبو حيان التوحيدى على لسان ابن المعتز ضرورة التجويد فى اللفظ والمعنى، وأن فن الكتابة لا يكتمل ما لم يجتمع اللفظ الجيد بالمعنى الجيد: «ما أدى المعنى إلى القلب فى حسن صورة اللفظ»^(١).

على أن سلاسة الطبع، لا تعنى التلقائية العفوية، بل لابد من ثقافة ودراية لجميع القواعد والأصول.

البلاغة هى «الصدق فى المعانى مع ائتلاف الأسماء والأفعال والحروف، وإصابة اللغة، وتحرى الملاحظة المشاكلة، برفض الاستكراه، ومجانبة التعسف»^(٢).

وعماد أبى حيان القرآن الكريم، فهو معجزة البلاغة العربية، ولقد أضاف إلى العربية رصيذاً تقوى به بلاغتها، فقد نزل القرآن «بلسان عربى مبین». [الشعراء / ١٩٥].

٢ - شروط البلاغة

ثم يعود أبو حيان ليضع شروطاً لبلاغة النص وفنيته فهو «مركب من اللفظ اللغوى، والصوغ الطباعى، والاستعمال الاصطلاحى»^(٣).

فالشرط الأول: هو اللغة الجيدة، أى المعلومات التقنية والنظرية للعمل الإنشائى.

والشرط الثانى: هو سلاسة الطبع وقوة البديهة والخيال أو المقدرة الإبداعية.

والشرط الثالث: هو المقدرة على الصياغة والتأليف، والمهارة فى تمثيل البديهة والخيال.

والشرط الرابع: هو الاستعمال الاصطلاحى.

هنا يبدو أبو حيان وقد وضع شروطاً أخرى إلى جانب الموهبة والإلهام، وهى الصنعة والتقنية. فهو إذا حذر من الصنعة، فلكى لا تكون هى الغالبة، فيعلو التدويق والزخرفة على المعنى الذى تقدمه النفس. ولكن قوله فى أفضلية سلاسة الطبع، لا يعنى التسرع والارتجال، فإن «من يرد عليك كتابك فليس يعلم أسرعت فيه أم أبطأت. وإنما ينظر

(١) البصائر والذخائر ١٤٠ - تحقيق أحمد أمين.

(٢) المقابسات ٨٨ / ٢٩٣ - على لسان أبى سليمان.

(٣) الإمتاع ٩ / ١.

أصبت فيه أم أخطأت، أحسنت أم أسأت فإبطاؤك غير مضيع إصابتك، كما أن إسراعك غير معف على غلطتك» (١).

٣ - البلاغة في كتابة الدواوين :

وليست البلاغة صيغة الأدب المجرد، بل هي صيغة أى عمل حتى ولو كان إدارياً أو تجارياً أو سياسياً. وأبو حيان يبين ذلك وهو يتحدث عن كتابة الدواوين، ديوان المال وديوان الضرب وديوان الشرطة والمظالم (٢). ويقول: «لابد لإنشاء رسائل وكتب هذه الدواوين من أسلوب بليغ» (٣).

«لأن مدار المال ودوره، وزيادته ووفوره، على هذه الدواوين التى إما أن يكون حظ البلاغة فيها أكثر، وإما أن يكون الحساب فيها أظهر، وإما أن يتكافأ، فعلى جميع الأحوال لا يكون الكاتب كاملاً، ولا لاسمه مستحقاً، إلا بعد أن ينهض بهذه الأثقال، ويجمع إليها أصولاً من الفقه مخلوطة بفروعها، وآيات من القرآن مضمومة إلى سعته فيها، وأخباراً كثيرة مختلفة فى فنون شتى لتكون عدة عند الحاجة إليها، مع الأمثال السائرة، والآيات النادرة، والفقر البديعة، والتجارب المعهودة، والمجالس المشهودة، مع خط كبير مسبوك، ولفظ كوشى محوك، ولهذا عز الكامل فى هذه الصناعة، حتى قال أصحابنا: ما نظن أنه اجتمع هذا كله إلا لجعفر بن يحيى، فإن كتابته كانت سوادية، وبلاغته سبحانية، وسياسته يونانية، وآدابه عربية، وشمائله عراقية، أفلا ترى كيف غرق الحساب فى غمار هذه الأبواب؟ ثم اعلم أن البليغ مستمد بلاغته من العقل، ومأخذه فيها من التمييز الصحيح، وليس كذلك الحساب فى متناوله. فلو ظن ظان بأن مدار الملك على الحساب فهو صحيح، ولكن بعد بلاغة المنشئ، لأن السلطان يأمر وينهى ويلاطف ويخاطب، ويحتج ويعنف، ويوعد ويعد، ويضمن ويمنى، ويعلق الأمل ويؤكد الرجاء، ويحسم المادة الضارة، ويذيق الرعية حلاوة العدل، ويجنبهم مرارة الجور، ثم يجبى، فإذا جبى احتاج إلى الحساب حتى يكون من الغلط آمناً، فانظر إلى المنزلتين كيف اختلفتا؟ وكيف حصلت المزية لإحدهما، ولو أنصفت لعلمت أن الصناعة جامعة بين الأمرين، أعنى الحساب والبلاغة، والإنسان لا يأتى إلى صناعة فيشقها نصفين، ويشرف أحد النصفين على الآخر».

(١) الإمتاع / ٦٥.

(٢) الإمتاع / ١ / ٩٩.

(٣) الإمتاع / ١ / ١٠٠.

٤ - بين الفن والعلم :

إذا استعرنا المصطلح الحديث - ونحن نعرض ما قدمه أبو حيان في كتابه (الإمتاع والمؤانسة) لوجدنا أن مقارنته بين الحساب والبلاغة، هي تحديد للفروق بين العلم والفن. يعرض أبو حيان، في الليلة السابعة، آراء ابن عبيد في تمييز العلم فيقول ما مجمله، إن العلم يمتاز عن الفن، من أنه للمنفعة وليس مجانياً، وأنه يتسم بالجدّ وليس لهواً ولعباً، وإن العلم معروف بالمبدأ وموصول بالغاية، وترتبط مصالح الناس بالعلم، ويهتم الآباء والمعلمون بحضّ أولادهم على العلم أولاً، تحت شعار إن «العلم سلة الخبز».

ثم ينتقد ابن عبيد البلاغة (أى الفن)، فيرى أنها صناعة غير ضرورية وغير نافعة، يمكن الاستغناء عنها، إنها للهزل وتزجية الوقت، وهى سراب إذ تقوم على الحيلة والزخرفة. وآفة الفن أنه ينزلق إلى الرقاعة والحماسة، وكان الكتاب يقولون في دور الخليفة ومجالس الوزراء «إنا نعوذ بك من رقاعة المنشئين وحماسة المعلمين وركاكة النحويين».

ومن آفات الفن، إثارة الريبة والشك واحتمال الطعن فيما ينشئون، ويذكرنا ابن عبيد بما وقع به الحسن بن وهب كاتب الواثق بالله، من إنشاء مريب، فكان نصيبه الحبس والغرامة. وإلى نكبة أبي الهيثم بن ثوبة (ت ٨٠٣) لزلاته البلاغية، فقد حُبس في الكوفة حتى مات.

ويعترض أبو حيان على كلام ابن عبيد بحزم، مشيناً موقفه من الفن، فيقول إنه أشبه بمن يعيب القمر بالكلف أو يعيب الشمس بالكسوف، ويتهمه بانتحال الباطل وإبطال الحق، وينفى أن يكون الفن بعيداً عن العلم، بل هما متصلان متداخلان، ويقول له : «ألا تعلم أن أعمال الدواوين التى ينفرد أصحابها منها بعمل الحساب فقيرة إلى إنشاء الكتب فى فنون ما يضعونه ويتعاطونه، بل لاسبيل لهم إلى العمل إلا بعد تقدمة هذه الكتب إلى مدارها على الإفهام البليغ والبيان المكشوف والاحتجاج الواضح، وذلك يوجد من الكاتب المنشئ الذى عتبه وعضضته . . .»^(١).

هكذا يبدو الفن ضرورياً للعلم، ولا قيمة لعلم مجرد من الفن، فالدواوين القائمة على العلم والحساب لتحقيق أفضل النتائج، لا بد أن يكون المنشئ فيها قادراً على صياغتها

(١) الإمتاع والمؤانسة - مكتبة الحياة - بيروت / ص ٦٩ - ١٧٢، ج ١، الليلة الثامنة.

ببلاغة وفن، وذلك بتضمين العبر والمأثورات وبإخراجها بخط جميل يبدو كالتبر المسبوك، وبلفظ منمق يبدو كالوشى المحوك.

ويضيف أبو حيان إن الفن يستمد بلاغته من العقل، ويأخذ صوابه من التمييز الصحيح، ولهذا فهو آمن من الغلط لأنه يقوم على الحدس، ويؤكد أبو حيان أن الصناعة تجمع بين العلم والفن، والإنسان لا يأتي إلى صناعة فيشققها نصفين ويشرف أحد النصفين على الآخر ..

وحاصل القول أنه لا يمكن الاستغناء عن العلم في صياغة أى عمل فنى، ولا يستغنى عن الفن فى ممارسة أى عمل علمى، ثم إن الفن ليس للهزل واللعب، بل هو الجد، لأنه يجمع ثمرات العقل، والفن يميز بين الجميل والقبيح، بين الخير والشر، بين العدل والظلم.

ثم يقول أبو حيان معارضاً ابن عبيد إنه من الخطأ الواضح القول إن الفن صناعة مجهولة المبدأ، ذلك أن مبدأ الفن هو العقل والإدراك الحسى، وعمره على الشكل لفظياً أو خطياً.

وحتى الملوك لابد لهم من البلاغة والإبداع، فالملك «يحتاج إلى البليغ والمنشئ والمحزر، لأنه لسانه الذى ينطق به، وعينه التى بها يبصر».

الفصل الثامن

الفن ومسؤولية الفنان

١ - بين الإبداع والاتباع

٢ - أهمية الفن

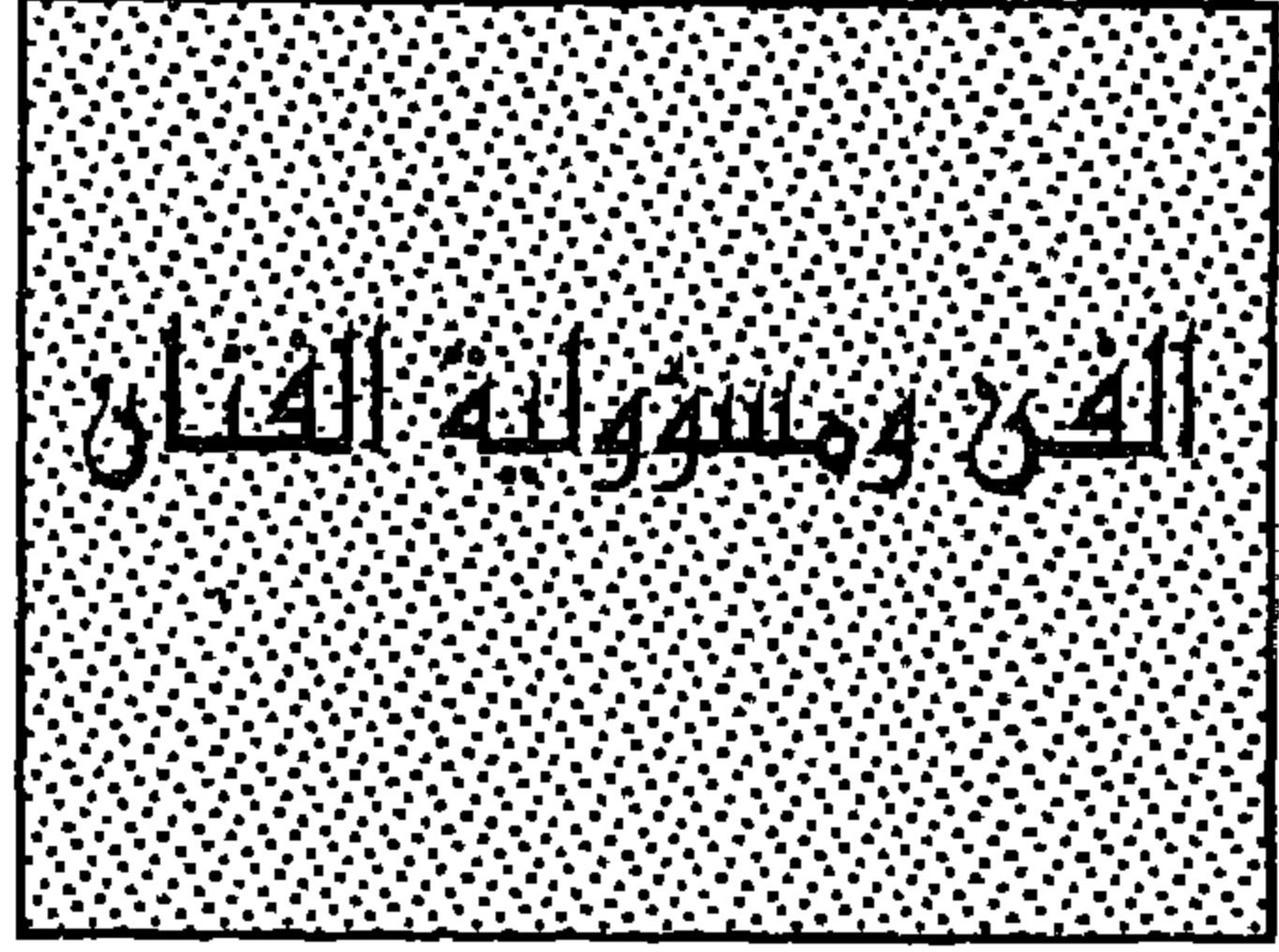
٣ - تضافر البديهة والعلم فى

بناء العمل الفنى

٤ - أبعاد الفن

٥ - أغراض الفن

٦ - بين الأصيل والدخيل



١ - بين الإبداع والاتباع :

يرى أبوحيان أن الإنسان يشترك مع الحيوان بالغريزة والفطرة، ولكنه يتميز عنه بالإدراك المنطقي وبالحدس الفنى. فهو يذكر على لسان أستاذه أبى سليمان فى كتاب (الهوامل):

«ذكر بعض الباحثين عن الإنسان، أنه جامع لكل ماتفرق فى جميع الحيوان، ثم زاد عليها وفضل بثلاث خصال:

بالعقل، والنظر فى الأمور النافعة والضارة.

وبالمنطق، لإبراز ما استفاد من العقل بواسطة النظر.

وبالأيدي، لإقامة الصناعات وإبراز الصور فيها مماثلة للطبيعة بقوة النفس»^(١).

ولابد من مقارنة آراء التوحيدى بآراء من سبقه من المفكرين العرب، من أمثال ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) فى كتاب (الشعر والشعراء)^(٢)، وابن طباطبا (ت ٣٢٢هـ) فى مقدمته لكتاب (عيار الشعر)^(٣)، ولا شك أن مبادئه مستقاة من الفكر الأرسطى، القائم على المحاكاة والعقلانية. ولعل كتاب (فن الشعر) المترجم عن السريانية (سنة ٣٢٨هـ) كان مرجعهما.

(١) الهوامل ج ٣ - ص ٢٣٠ - ٢٣١.

(٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء.

(٣) ابن طباطبا: عيار الشعر - ت. الحاجرى وزغلول - القاهرة - ١٩٥٦ - ص ٥.

فابن طباطبا يدعو إلى انتهاج مسلك الأقدمين، ويجعل أعمالهم مقياساً لجودة الإبداع، فهو يضع للإبداع شروطاً عقلية، أولها اتساع المعرفة وتنوعها، وثانيها إحكام العقل وإيثار الحسن واجتناب القبيح ووضع الأشياء في مواضعها. فهو يعارض مبدأ الجاحظ^(١) في الاعتماد على الغريزة، ويضع شروطاً عملية وقاعدية لجودة العمل ونجاحه، وبهذا لا يفرق بين الشعر والنثر.

فالشعر والإبداع هو صنعة عند ابن طباطبا، تخضع لجميع شروط الصنعة العادية. والقصيدة هي «كالسبيكة المفرغة، والوشى المنمنم، والعقد المنظم واللباس الرائق»، ونلاحظ أن جميع الصيغ المشبه بها هي صناعات عادية.

وإذا كان الفن صنعة، فإن التذوق عنده هو الفهم «وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجّه ونفاه فهو ناقص».

وهكذا، فإن ابن طباطبا يجعل هدف الفن ليس الجمال فقط، بل المنفعة وحسن الأخلاق، دونما تفريق بين الجمال والأخلاق والخير.

ولكن جميع الأعمال التي تخضع للروية والعقل والمنطق، تحتاج البديهة، لأن الروية أقل إدراكاً لقوانين الطبيعة.

فأعمال الحساب والدواوين كديوان المال، وديوان الضرب وديوان الشرطة والمظالم^(٢) ليست أعمالاً بليغة بذاتها، ولكنها تحتاج إلى أسلوب بليغ. ولا يكون الكاتب أو المحاسب كاملاً، إلا إذا نهض بحظ من البلاغة. وهذا لا يتم إلا عند المجودين (مثل جعفر بن يحيى البرمكي). فقد لا تكون البلاغة شرطاً هنا، ولكن لا يغفر لصاحب الديوان أن يكون أداؤه رديئاً، أو يكون خطه متعثراً «فالخط الرديء إحدى الفدامتين»:

«ومدار المال ودوره وزيادته ووفوره، على هذه الدواوين التي إما أن يكون حظ البلاغة فيها أكثر، وإما أن يكون أثر الحساب فيها أظهر، وإما أن يتكافأ»^(٣).

(١) الجاحظ أبو عثمان: كتاب الحيوان - ت هارون - القاهرة - ١٩٣٨ - ج ٤ ، ص ٣٨.

(٢) الإمتاع، ج ١ - ص ٩٩.

(٣) رسائل أبي حيان - ت الكيلاني - دمشق ، ج ١ - ص ١١٠.

ويقول أبو حيان:

«ولو أنصفت لعلمت أن الصناعة جامعة الأمرين، أعنى الحساب والبلاغة، والإنسان لا يأتي إلى صناعة فيشقها نصفين ويشرف أحد النصفين على الآخر» (١).

٢ - أهمية الفن:

اهتم العرب بالفن فقدسوه ورفعوا مرتبة الإبداع حتى وُصف ابن مقلة الخطاط بالنبي، والعرب إذ أكدوا على فن الخط خاصة، فلأن هذا الفن يحمل من خصائص الجمال المجرد والجمال الفني ما يرفعه في نظرهم إلى أعلى مراتب الإبداع. بل لقد تضافر الرقش العربي وهو الفن الزخرفي المجرد، مع الخط العربي في تحديد شخصية الفن العربي. «فالقلم (أي فن الخط) صانع الكلام، يفرغ ما يجمعه القلب، ويصوغ ما يسكبه اللب» (أبو دلف العجلي). «والخط حلى تصوغه اليد من تبر العقل، وقصب يحوكه القلم بسلك الخدق» (هشام بن الحكم) (٢).

وقد تغيب أهمية بعض الفن عن الناس، ولكن لا بد من الاهتمام بآثار الفن «فرب خط جاف عن العيون قد ملأ أقطار الظنون» (صاحب الطاق). ولا بد من تأمل العمل الفني تأملاً عميقاً للكشف عن روعته وأهميته. ورؤية الفن تتم بالبصيرة وليس بالبصر فقط، وقد تكون «صورة المداد في الإبصار سوداء، ولكنها في البصائر بيضاء» (هاشم بن سالم) (٣).

ولقد كان الخط مجلبة خير لصاحبه، فهو لسان اليد والعقل والكمال. وهو يزيد الحق وضوحاً، وهو كما يقول ابن المنفقع عن القلم: «بريد العلم يخب بالخير، ويجلي مستور النظر، ويشهد إكليل الفكر، ويجتني من مشقة ثمره الغير والعجز» (٤).

«ولكن رداءة الخط إحدى القدامتين، وحسن الخط إحدى البلاغتين» (الفضل بن يحيى). ويروى أبو حيان في معرض الحديث عن أهمية الخط قصة معبد بن فلان مع عبد الله بن طاهر (٥). فقد رفع معبد إلى عبد الله رقعة بخط قبيح فكتب عبد الله عليها

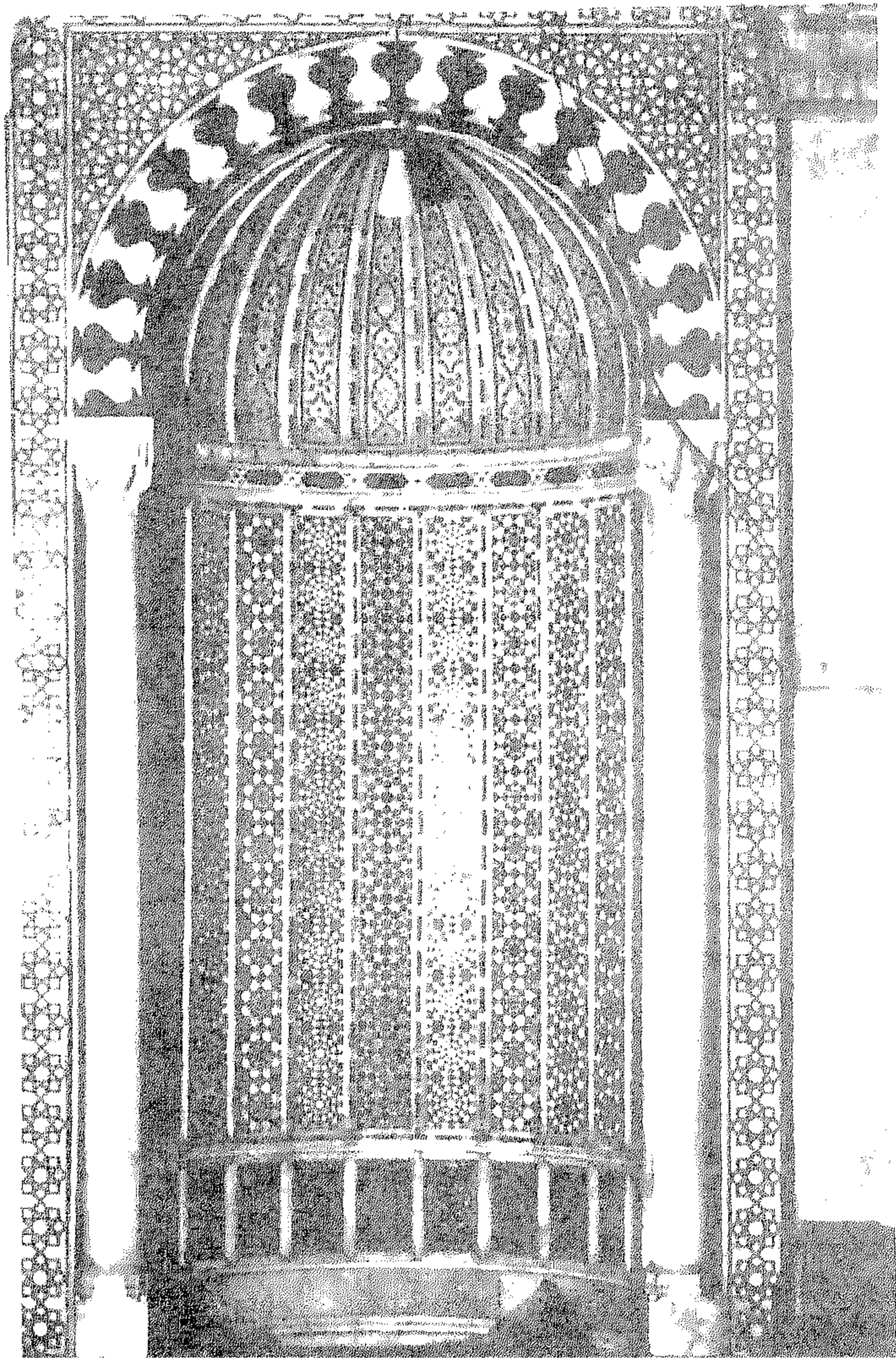
(١) الإمتاع ج ١ - ص ٩٩ - ١٠٠

(٢) الرسائل، ٥٣.

(٣) الرسائل، ٥١.

(٤) الرسائل، ٥٣.

(٥) الرسائل، ٥٥.



«أردنا قبول عذرك فأقطعنا دونه ما قابلنا من قبح خطك، ولو كنت صادقاً في اعتذارك، لساعدتك حركة يدك، أو ما علمت أن حسن الخط يناضل عن صاحبه، ويوضح الحجّة، ويمكنه من درك البغية».

«وقيل لأعرابي: كيف ترى إبراهيم بن العباس في كتابته؟ قال: يشجج اللؤلؤ المنثور منطقه في الخطب، وينظم الدر بالأقلام في الكتب»^(١).

ولقد اعتبر العرب الجمال من الكمال، ذلك لأن الجمال يبدو في العقل والبلاغة والصناعة الفنية كصناعة الخط، وفي الشكل الإنساني الحسن، وفي جمال الأخلاق والشمائل. قال إبراهيم بن العباس: «من وهب له العقل في نفسه، والبلاغة في لسانه، والخط في يده، والسمت في هيأته، والحلاوة في شمائله، فقد نظمت له المحاسن نظماً، ونثرت عليه الفضائل نثراً، وبقي عليه الشكر وأتى له ذلك»^(٢).

ويعرف أبو حيان الجمال من أنه «كمال في الأعضاء وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس»^(٣).

٣ - تضافر البديهة والعلم في بناء العمل الفني:

يقول أبو حيان: «مراتب الإنسان في العلم ثلاث تظهر في ثلاثة أنفس، فأحدهم ملهم فيتعلم ويعمل، ويصير مبدأً للمقتبسين منه، وواحد يتعلم ولا يلهم فهو يماثل الأول في الدرجة الثانية، أعنى التعلم، وواحد يتعلم ويلهم فتجتمع له هاتان الخلتان، فيصير بقليل ما يتعلم أكثراً للعمل والعلم بقوة ما يلهم، ويعود بكثرة ما يلهم مصفياً لكل ما يتعلم ويعمل»^(٤).

الفن كالعلم إذن، ليس بدون رسالة، وليس هو هدر وعبث، بل هو نتيجة تضافر الروح والنفس في عمل منسجم شريف.

«والبديهة قدرة روحانية، في جبلة بشرية، كما أن الروية صورة بشرية في جبلة روحانية»^(٥). ولنسمع هذا القول الذي يقوم عليه الفن الملتزم اليوم لكي نبين آفاق هذا الفيلسوف العربي الفنان الذي يرفض نظرية الفن للفن.

(١) الرسائل، ٥٦.

(٢) الرسائل، ٦٠.

(٣) الهوامل والشوامل ٥٢ / ١٤٠.

(٤) الإمتاع ٣ / ١٤٦.

(٥) الإمتاع ٢ / ١٤٢.

«إن العلم، حاطك الله، يراد للعمل، كما أن العمل يراد للنجاة، فإذا كان العمل قاصراً عن العلم كان العلم كلاً على العالم»^(١).

٤ - أبعاد الفن :

وفى رسالة علم الكتابة يثير أبو حيان مشكلات معاصرة فى الفن وفى قواعده، أهمها وحدة الفنون، فهو إذ يتحدث عن حسن الخط وعن دور القلم، فإنما يتحدث عن الفن بصورة عامة، ذلك أنه كخطاط وراق، وكأديب مبدع وباحث، لا يستجلب أمثله ولا تدور أفكاره، إلا من معين مهنته وفنه.

وهكذا، فإن مانستخلصه من مبادئ فى علم الجمال، قالها أو جمعها عن غيره من المشتغلين فى مهنته أو البارعين فى فنه، ليزيد موضوع علم الجمال العربى ثروة ووضوحاً.

فالفن عند أبى حيان يتصف بالرسوخ والشمول، فهو عنصر من عناصر الحضارة والتاريخ الإنسانى، يفهمه الناس جميعاً فى الحاضر، وينتقل إلى الناس فى المستقبل.

«خط القلم يقرأ بكل مكان وفى كل زمان، ويترجم بكل لسان، ولفظ اللسان لا يجاوز الأذان ولا يعم الناس بالبيان، ولولا الكتاب (أى الفنانين الخطاطين) لاختلفت أخبار الماضين وانقطعت أنباء الغابرين».

والفن ينقل العواطف الكامنة فى النفس ويفصح عنها بشكل فصيح جذاب، فهو يعبر عن العالم الداخلى للإنسان المبدع، وليس فقط عن العالم الخارجى وعن آثار الإنسان والزمان.

«وقال على بن عبيدة : القلم أصم، ولكنه يسمع النجوى، وأبكم ولكنه يفصح عن الفحوى، وهو أعمى من باقل، ولكنه أفصح وأبلغ من سحبان وائل، يترجم عن الشاهد، ويخبر عن الغائب»^(٢).

«وقال جبل بن يزيد: «القلم لسان البصير يناجيه بما استر من الأسماع، ويناغيه بما استثار من الطباع، ويحدثه بما حدث وإن كان فى البقاع». ثم يتابع أبو حيان تعريفه للفن فيرى أنه مؤلف من شكل ومضمون، من فكر هو الحكمة وإبداع هو البلاغة، وهو لرى العقول الظامئة والنفوس التواقفة للجمال.

(١) الرسائل، ١٦٢.

(٢) الرسائل، ٥٢.

قال عبد الحميد بن يحيى كاتب مروان: «القلم شجر ثمرته اللفظ والفكر، وبحر لؤلؤه الحكمة والبلاغة، ومنهل فيه رى العقول الظامنة، والخط حديقة زهرتها الفوائد البالغة» (١).

٥ - أغراض الفن:

ولكن ما فوائد الجمال الفنى، وما المتعة منه:

يقول أبو حيان:

«إن الصناعة [الفن] تقتفى الطبيعة [الموضوع]، فإذا صنع (الصانع) تمثالا فى مادة موافقة، فقبلت منه الصورة الطبيعية تامة صحيحة، فرج الصانع وسر وأعجب وافتخر، لصدق أثره وخروج مافى قوته إلى العقل [التعبير] موافقاً لما فى نفسه [الذات]، ولما عند الطبيعة. فكذلك حال الطبيعة مع النفس، لأن نسبة الصناعة إلى الطبيعة فى اقتفائها إياها كنسبة الطبيعة إلى النفس فى اقتفائها إياها» (٢).

فإذا كان مرادف التعبير التى أوردها أبو حيان هى التالية:

الصناعة = الفن، الطبيعة = الموضوع، النفس = الذات، الصانع = الفنان، العقل = التعبير.

فإن ما قاله أبو حيان يصبح كما يلى:

«إن الفن يقتفى الموضوع، فإذا صنع (الصانع) تمثالا فى مادة موافقة، فقبلت منه الصورة الموضوعية تامة صحيحة، فرح الفنان وسر وأعجب وافتخر لصدق أثره (الفنى) وخروج مافى قوته (أى ذاته) إلى التعبير موافقاً لما فى ذاته ولما فى الموضوع. فكذلك حال الموضوع مع الذات، لأن نسبة الذات إلى الموضوع فى اقتفائها إياه كنسبة الموضوع إلى الذات فى اقتفائه إياها».

هذه المثالية التى جُبِلَ عليها تفكير أبى حيان نلمسها بشدة عند جميع الرومانتيين فى الشرق والغرب، ويرى جبران خليل جبران (١٨٨٣ - ١٩٣١) (٣) أن الفن يعتمد على الامتزاج والفناء التام بالكون. ولا بد أن يشعر الفنان: «أنه هو الفضاء ولاحد له، وهو

(١) الرسائل، ٥٣.

(٢) الهوامل، ص ١٤١ - ١٤٢.

(٣) جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، مطبعة كوى - القاهرة ١٩٢٣ - ص ٦٩.

البحر بدون شاطئ وأنه النار المتأججة دائماً، والنور الساطع أبداً والأرياح إذا هبت وإذا سكنت، والسحب إذ أبرقت وأرعدت وأمطرت، والجداول إذا ترذمت أو ناحت . . . الخ»، ويؤكد العقاد والزيات هذا الاتجاه.

يرى كروتشه أن الحدس صفة مشتركة لكل معرفة إنسانية، لأن كل إدراك أو تصور أو معرفة هو بحد ذاته تعبير، أي إعطاء المحتوى شكلاً وبنية. وكان أبوحيان يقول إنه لا قيمة لأية معرفة إذا لم تقترن بالتعبير: «إن العلم يراد للعمل . . فإذا كان العمل قاصراً عن العلم كان العلم كلاً على العالم»^(١).

والفن لا يستجلى المنفعة المادية أو يستهدفها، بل هو يزيد الموضوع بياناً ووضوحاً، ويساعد على إدراك الجوهر والمثال والكمال، وليست هذه وظائف مادية، ولكنها وظائف مثالية تتضمن معنى التصعيد والتطهير.

كذلك يقول كروتشه إن التعبير، وهو سمة الحدس، هو الطريق للتحرر من الإحساسات المضطربة، وإن التعبير تطهير ذاتي، فالإبداع عملية داخلية نفسية يحقق فيها الأثر الفني غايته التطهيرية، حتى قبل تجسده المادي، ولكن بعد تجسده فإنه يحقق عند المتلقى ارتياحاً ومنتعة، لأن مشاعر البشر واحدة، وبخاصة في الفن، لغة العاطفة، لغة الناس جميعاً والناس جميعاً شعراء.

ويقول أبو حيان قولاً مشابهاً، فهو لا يرى في مجال التطهير فرقا بين الصورة العقلية والصورة الإلهية، فهذه شقيقة تلك:

«وليس بين الصورتين فصل إلا من ناحية النعت . . . فإذا كان كذلك أمكن أن ترسم فيقال: هي التي تهدي إلى العاقل ثلجاً في الحكم، وثقة بالقضاء وطمأنينة للعافية، وجزماً بالأمر، ووضوحاً للباطل، وبهجة للحق، ونوراً للصدق»^(٢).

ويؤكد التوحيدى أن الإنسان الملهم والمبدع إنما يتحقق بما يقدمه من خير ومنفعة وعلم للآخرين، فليس الفن ترفاً وعبثاً بل هو رسالة وتعليم. يقول التوحيدى:

«مراتب الإنسان في العلم ثلاث، تظهر في ثلاثة أنفس فأحدهم ملهم فيتعلم ويعمل ويصير مبدأً للمقتبسين منه، وواحد يتعلم ولا يلهم فهو يماثل الأول في الدرجة

(١) الرسائل، ص ١٦٢.

(٢) الإمتاع: ج ٣ - ١٤٣.

الثانية أى التعلم، وواحد يتعلم ويلهم فتجتمع له هاتان الخلتان فيصير بقليل ما يتعلم مكثراً للعمل بقوة مايلهم، ويعود بكثرة ما يلهم مصفياً لكل مايتعلم ويعمل»^(١).

٦ - بين الأصيل والدخيل:

فى المناظرة التى تمت بين السيرافى ومتى بن يونس^(٢)، إثارة واضحة لمسألة الأصيل والدخيل ومحاولة من التوحيدى لإبراز أهمية الأصالة، التى أصبحت اليوم شاغل المثقفين الباحثين عن الهوية العربية فى الإنتاج والإبداع. ونوضح ذلك بالعودة إلى المحاوره الساخنة بين المنطق اليونانى الوافد وبين البلاغة العربية الأصيلة القائمة على اللغة العربية، إذا يقول متى «يكفينى من لغتكم (يعنى العربية) هذه، الاسم والفعل والحرف، فإننى أبلغ بهذا القدر إلى أغراض قد هذبتها لى يونان».

ويجب السيرافى، إن المنطق مرتبط باللغة، فمنطق اليونان هو لليونان وللغتهم، أى لذاتيتهم الثقافية والقومية، وهو منطق لا يلزم غيرهم ممن يتمتعون أيضاً بذاتية مستقلة قوامها اللغة. والأغراض المعقولة والمعانى المدركة لا يوصل إليها إلا باللغة الجامعة للأسماء والأفعال والحروف، «أفليس قد لزمنا الحاجة إلى معرفة اللغة». وما إن يوافق متى على ضرورة اللغة، حتى يفاجئه السيرافى بالقول: «أنت إذن لاتدعوننا إلى علم المنطق، بل تدعوننا إلى تعلم اللغة اليونانية، وأنت لا تعرف لغة يونان».

ويتابع السيرافى مطالباً متى «وأنت لو فرغت بالك وصرفت عنايتك إلى معرفة هذه اللغة (العربية) التى تحاورنا بها، وتجارينا بها، وتدارس أصحابك بمفهوم أهلها، وتشرح كتب يونان بعبارة أصحابها (من اليونان) لعلمت أنك غنى عن معانى يونان، كما أنك غنى عن لغة يونان».

هنا يبدو الموقف واضحاً فى تحديد أهمية الارتباط بالأصيل، فنحن عندما نرفض فلسفة يونان ومنطقه، فإننا نرفض فى الواقع الانتماء إلى لغته وهويته، ونرفض التبعية له، وبخاصة إذا كنا غرباء عن حضارته ولغته وآدابه وعقائده. ثم إذا كانت هذه المقومات قد زالت وانقضت، «فقد عفت منذ زمان طويل، وباد أهلها وانقرض القوم الذين كانوا يتفاوضون بها ولم يبق منها إلا ما ترجم، وإذا سلمنا أن الترجمة صدقت وماكذبت، وليس هذا فى طبائع اللغات، فإننا سننتمى إلى وهم عظمة حضارة زالت، ونقول: لا

(١) الإمتاع، ج ٣ - ١٤٦.

(٢) الإمتاع والمؤانسة/ ص ١٠٨ - ١٢٨.

حجة إلا عقول يونان، ولا برهان إلا ما وضعوه ولا حقيقة إلا ما أبرزوه»، ولأننا نحصر العلم بهم وحدهم ونجعله متتهياً فلا مجال لتطويره والإبداع فيه. «مع أن العلم مبثوث في العالم، بين جميع مدن العالم وكذلك الفنون (الصناعات)، فهي مفضوضة على جميع من على جدد الأرض، وليست يونان معروفة من بين جميع الأمم بالعصمة الغالية والفتنة الطاهرة، بل هم كغيرهم من الأمم يصيبون في أشياء ويخطئون في أشياء.. ثم إن واضح الفلسفة والمنطق واحد من الفلاسفة وليس يونان كلها، وليس هو حجة على الخلق جميعاً، بل له مخالفون من يونان وغيرهم. والناس عقولهم مختلفة، وهذا الاختلاف بالطبيعة وليس بالاكْتساب، فكيف نرفض الاختلاف لنقول إن ما أورده اليونان غير قابل للنقض».

لقد أراد السيرافي من وراء ذلك إثبات حقيقة أن اللغة هي التي تحدد هوية الأمة، وهي أساس الأصالة وليس من المقبول أن تتبنى فكر الآخرين، وليس من المقبول أن نسكب المضمون الغريب في الشكل (اللغة) الأصيل، والشكل هو حامل المضمون، ولا بد أن يكون من جنسه، فالنحو وإن كان بنظر المناطقة والفلاسفة يبحث عن اللفظ (الشكل) وليس المعنى (المضمون)، ولكنه في اللغة العربية على وجه التحديد هو منطق مسلوخ من العربية. ويخاطب متى قائلاً: «وأنت عندما تتحدث عن المنطق المسلوخ من اليونانية فأنت تصبح غريباً بدون هوية، وقد بقيت أنت بلا اسم لصناعتك التي تتحلها وأنتك التي تزهر بها» ويتابع قوله: «وإذا شئت أن تستعير من العربية ألفاظاً لتعبر عن مضمون يوناني، كان عليك أن تستعير الكثير منها لتحقيق الترجمة واجتلاب الثقة». وهذا بحث عن الأصالة من منطلق يعبر عن وحدة الشكل والمضمون في اللغة العربية التي ينظمها النحو. «وبهذا فإن تعرف اللغة العربية (أي الانتماء إلى هويتك)، أحوج منك إلى تعرف المعاني اليونانية». والانتساب إلى الغريب الوافد إلينا من الخارج، فأنت بذلك غير أهل لتعرف هذا الغريب، وأنت جاهل لفنه، ولو أنك منتم إلى اليونان لكنت أقدر تعبيراً عن مضمون ما يلفظون، وعدم الانتماء إلى العربية هو عدم انتماء للمضمون العربي، فليس يمكن تركيب مضمون غريب مع شكل أصيل أو بالعكس، فالاندماج بينهما عضوي. «وقدّر اللفظ على المعنى فلا يفضل عنه وقدّر المعنى على اللفظ فلا ينقص منه». وإذا أردنا عرض المعنى فلا بد من بيانه بالبلاغة والفن والإبداع، فإذا قدمناه قاطعاً حاسماً فلن نترك للمتلقى فرصة البحث عنه والشوق إليه والمشاركة في تأويله، وعلى العكس فإن البلاغة والإبداع تجعل عملك إذا ظفرت به على هذا الوجه وقد حلا عند المتلقى وكرم وعلا، فهذا المذهب أي البلاغة في البيان، «يكون جامعاً بحقائق الأشباه ولأشباه الحقائق».

لقد استطاع أبو حيان أن يوضح جانباً هاماً من المواضيع المثارة في عصره، وهي مسألة اقتحام الدخيل من فكر يونان وعقلانيته على الأصالة العربية وقواعد نحوها. ولذلك، فإننا نرى أن ما أورده أبو حيان على لسان السيرافي، كان دفاعاً يقوم على حجة مقبولة دائماً وحتى في عصرنا الحالي، لمجابهة الغزو الثقافي.

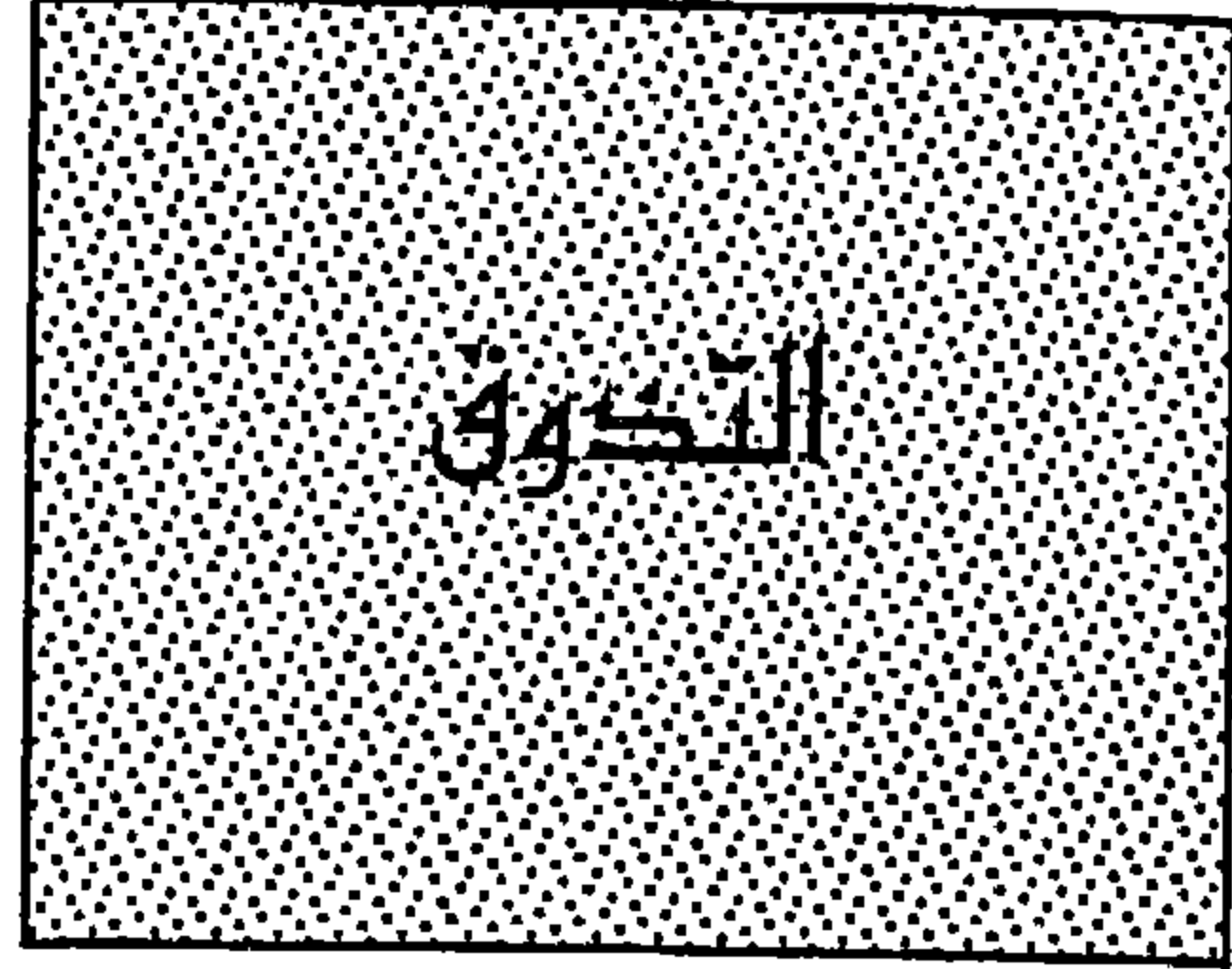
وكما ننادى اليوم بحوار الثقافات وليس بصراعها، فإن أبا حيان التوحيدى يقول بإمكان التكامل بين تطبيقات المنطق والنحو. فالمنطق لغة، واللغة منطق وهذا مانراه في كتابه (المقاسبات)، وفيه يرى أن النحو منطق اليونان، والمنطق نحو العرب، فإن ما بين يونان والعرب من فرق سببه اختلاف بين الأمم والشعوب، اختلاف تميزه اللغة. وفي رسالة في العلوم^(١)، يؤكد التوحيدى دور اللغة العربية في تحقيق أصالة الفكر والإبداع فيقول: «فكل من تكامل حظه من اللغة، وتوفر نصيبه من النحو، كان بالكلام (الإبداع) أمهر، وعلى تصريف المعانى أقدر، وازداد بصيرة في قيمة الإنسان المفضل . . فإن شدا بعد ذلك شيئاً من المنطق، فقد سبق جميع الناظرين».

(١) رسائل التوحيدى / ص ٣٣٥ - تحقيق الكيلانى - دمشق ١٩٨٥.

الفصل التاسع

التذوق

-
- ١ - التذوق بفعل النفس
 - ٢ - التذوق الجمالي
 - ٣ - شروط صحة التذوق
الجمالي
 - ٤ - علاقة الطبيعة بالنفس
 - ٥ - الفن هو اقتفاء صور
الطبيعة التي تشكلت بفعل
النفس
 - ٦ - التذوق الفني هو اتحاد
النفس بأثر النفس
-



١ - التذوق بفعل النفس

التذوق هو حالة انجذاب بين الذات والأثر الفني؛ فالمتذوق يتحد بالطبيعة - وهي الموضوع - بتأثير بالنفس، وذلك بأن ينزع عن الطبيعة المادة ويلتحم بها.

الانجذاب يتم إذن مع المعنى المجرد للمادة أو الطبيعة، وبذلك يتحقق التأمل الفني والتذوق الجمالي. أما الانجذاب نحو المادة ذاتها، فهو انحراف يأتي عن الشوق الجنسي، ويهبط بالعمل الفني إلى مستوى اللذة، ولا يحصل الاتحاد والالتحام مع الموضوع.

وذلك لأن الجسد لا يتصل بالجسد على سبيل الاتحاد، بل عن طريق الممارسة. وهذا من النفس غلط كبير وخطأ، لأنها تنكس من الحال الأشرف إلى الحال الأدنى^(١).

والتذوق عند أبي حيان يقوم على الحدس، كالإبداع، أي أنه يقوم على شروط مشابهة. وي طرح أبو حيان سؤالاً عن سبب استحسان الصورة فيقول:

«ما سبب استحسان الصورة المحسنة؟ أهذه من آثار الطبيعة [الموضوع]؟ أم هي من عوارض النفس [الذات] أم هي من دواعي العقل؟ أم من سهام الروح؟»^(٢).

ويجيب مسكويه عن هذا السؤال: بأن للذات والموضوع دوراً في تحقيق التذوق الذي يتم بالحدس أيضاً، لوجود عوامل معقدة تجعل الإدراك العقلي، وحده، عاجزاً عن

(١) التوحيد: الهوامل، ص ٥٢، ص ١٤٠.

(٢) الهوامل، ص ١٤٢.

التذوق . ولنحلل شروط التذوق كما وردت على لسان التوحيدى فى (الهوامل والشوامل ص ١٤٠ - ١٤٣) بما يلى :

«ثم إن من شأن النفس إذا رأت صورة حسنة متناسبة الأعضاء فى الهيئات والمقادير والألوان وسائر الأحوال، مقبولة عندها، موافقة لما أعطتها الطبيعة، اشتاقت إلى الاتحاد بها، نزعته من المادة واستثبتها فى ذاتها وصارت إياها» .

وحاصل هذا ما يلى :

١ - يخضع التذوق إلى تفاعل الذات والموضوع، فالذات هنا فى التذوق الذى يجب أن يتمتع بمزاج معتدل فلا ينفر إلى الغريب المتطرف الشاذ والمنحرف . أما الموضوع، وهو هنا الأثر الفنى، فيجب أن يتمتع بتناسب أعضائه فى الشكل واللون وسائر الهيئات لكى يصبح جديرا بالاستحسان .

٢ - إن الإدراك العقلى ليس كاملا، لأن ثمة عوامل تتدخل فى عملية التذوق، هى هوى الموضوع أى مادته وشكله وصورته، ومزاج التذوق . ولذلك لا بد للمتذوق من الوهم المركب «والوهم تابع للحس والخس تابع للمزاج، والمزاج تابع أثر من آثار الطبيعة» .

ويرى أبو حيان أن الروية تتم بالبصر والبصيرة معا «فقد تكون صورة المداد فى الإبصار سوداء، ولكنها فى البصائر بيضاء»^(١)، والأصل أن هناك حوارا مستمرا بين النفس (الذات) وبين الطبيعة (الموضوع) فالطبيعة تتلقى أفعال النفس وآثارها . ولذلك فإنها عندما تشكل صورة الهوى؛ أى المادة الخامية للعمل الفنى، فإنها تجعل هذه الصورة وفق رغبة النفس (الذات) وحسب استعدادها لقبول هذه الصورة . وهذا هو التذوق فيما يرى أبو حيان .

إن الطبيعة مقتضية أفعال النفس وآثارها، فهى تعطى الهوى والأشياء الهولانية صوراً بحسب قبولها وعلى قدر استعدادها، وتحاكي فى ذلك فعل النفس فيها، أعنى فى الطبيعة، ولأنها بسيطة تقبل من النفس صوراً شريفة تامة، فإذا أرادت أن تنقش الهوى بتلك الصور، وأعجزت الأمور الهولانية عن قبولها تامة وافية، لقلّة استعدادها، وعدمها القوة المسكة الضابطة ماتعطاء من الصورة التامة^(٢) .

(١) الرسائل، ص ٥١ على لسان هاشم بن سالم .

(٢) الهوامل، ص ١٤١ - ١٤٢ .

وبهذا المعنى يقول كروتشه:

«ليس من قانون ثابت معترف به يحدد الشروط الفنية للجمال، وإن جميع عمليات الاستنتاج والاستقراء التي تعتمد بواسطتها للكشف عن الجمال هي عمليات حدسية لاتقوم على قانون رياضي ثابت أو قانون طبيعي»^(١).

٢ - التذوق الجمالي

ذكرنا أن أبا حيان التوحيدي يطرح مسألة الجمال والتذوق الجمالي في كتابه (الهوامل والشوامل) فيقول: «ما سبب استحسان الصورة الحسنة؟ ثم يتساءل، أهذه كلها من آثار الطبيعة؟ أم هي من عوارض النفس؟ أم هي من دواعي العقل؟ أم سهام الروح؟ أم هي خالية من العلل جارية على الهذر؟ وهل يجوز أن يوجد مثل هذه الأمور الغالبة، والأحوال المؤثرة على وجه العبث، وطريق البطل؟»^(٢).

وعدا عن الشكل اللفظي للجمال، وهو الفن الذي مارسه التوحيدي نفسه مما سنرى تحليله، فإنه يتحدث عن الفن التشكيلي، وعن الفن السمعي الموسيقي، وبين رأيه في آلية التذوق، وفي نتائجه وآثاره.

٣ - شروط صحة التذوق الجمالي

يتساءل أبو حيان التوحيدي أيضاً عن السبب في أن تقدير الإنسان للجمال يتبدى من أقبح القبح، وليس من أحسن الحسن، ويجيب مسكويه على هذا السؤال بما يلي:

١ - إن تذوق الجمال يخضع لعاملين أساسيين، العامل الأول: هو اعتدال مزاج المتذوق فلا ينفر إلى الغريب المتطرف، والشاذ المنحرف، والعامل الثاني: تناسب أعضاء الشيء بعضها إلى بعض في الشكل واللون وسائر الهيئات.

على أن هذين العاملين لا يجتمعان في جميع أجزائهما، فالهيولى والأشكال والصورة والمزاج لا تجتمع بوقت واحد، فلا تستطيع أن ترى الجمال في تمامه.

٢ - ليس بإمكان الوهم أن يجمع هذه الشروط التي تعجز الطبيعة عن جمعها، ولهذا فإن إدراك الجمالي إدراكاً كاملاً هو من الأمور الصعبة.

(١) كروتشه، المرجع نفسه.

(٢) الهوامل، ١٤٠.

٣ - إن الوهم تابع للحس، والحس تابع للمزاج، والمزاج تابع أثر من آثار الطبيعة، فلكي تعطى الهيولى صورة جميلة، لابد من ترتيب متناسب معتدل بين الأمزجة والأعضاء في الهيئة والشكل واللون والحس، وإن كان أمراً واحداً، وصورة واحدة، فهو كالنغمة الواحدة المقبولة، التي تحتاج إلى حركات كثيرة وصور مختلفة جمّة، ليحصل من بينها هذا الاعتدال المقبول. فالأوتار الكثيرة إنما يطلب بها وبكثرة الدساتين (رباطات الأصابع في العود) عليها أن تخرج من بينها نغمة مقبولة، تلك النغمة إنما يتوصل إليها بجمع الآلة وأجزائها من الأوتار والدساتين بالقرعات المختلفة. فالنغمة وإن كانت واحدة، فإنها تتم بمساعدة جميع تلك الأجزاء، فإذا خان واحد منها خرجت النغمة كريهة: إما بعيدة من القبول وإما قريبة على قدر عجز الأسباب وقصور بعضها.

فالتذوق الفني يتطلب شروطاً مشابهة تماماً لشروط الإبداع الفني، والحكم على عمل فني ليس أمراً سهلاً، بل هو معقد يحتاج إلى قوة إبداعية لدى المتذوق تساعد على الحكم الصحيح. وهذه القوة الإبداعية هي نوع من الاعتدال بين المزاج والأعضاء والشكل واللون والحس.

٤ - علاقة الطبيعة بالنفس

إن جمال شئ من الأشياء، إما أن يكون مرتبطاً بذات الشئ أي بالطبيعة، أو هو مرتبط بنفس المتذوق. ولكن التوحيدى، على لسان مسكويه، يرى أن بين الطبيعة والنفس حواراً مستمراً، فالطبيعة تتلقى أفعال النفس وآثارها، لذلك فإنها عندما تشكل صور الهيولى، أي المادة الخامية للأشياء، فإنها تجعل هذه الصور وفق رغبة النفس وحسب استعدادها لقبول هذه الصور.

٥ - الفن هو اقتفاء صور الطبيعة التي تشكلت بفعل النفس

إن صور الطبيعة في الهيولى تحاكي فعل النفس وأثرها. ولكن الصعوبة في أن النفس إذ تقدم صوراً مجردة مطلقة، لا تقدر الطبيعة على تمثيل هذه الصور بسهولة، وهذا العجز قد يكون محدوداً أو كاملاً ولكن بقدر ماتستطيع الطبيعة تمثل هذه الصور المطلقة الإنسانية، تكون موضع استحسان، ويتحقق فيها الجمال.

«والمادة الموافقة للصورة تقبل النقش تماماً صحيحاً مشاكلاً لما قبلتها الطبيعة من النفس، والمادة التي ليست بموافقة تكون على الضد»^(١)؛ أي أن أى شئ يصبح قابلاً

(١) المرجع نفسه، ١٤١ - ١٤٢.

للتشكل وفق الصورة التي قبلتها الطبيعة من النفس. أما إذا كان الشيء في الطبيعة لا يطابق الصورة التي قبلتها الطبيعة من النفس، فإن الصورة تظهر ناقصة منحرفة عن رغبة النفس لأنها لا تطابق ما عندها من الكمال.

وعلى هذا فإنه يمكن للمادة أن تؤثر في صورة الإنسان الجنين فتجعل عينيه زرقاوين، أو شعره أصهب مطابقاً لرغبة النفس وتأثيرها، وذلك ضمن الشروط التالية:

(أ) أن تستطيع الهولى قبول التشكل.

(ب) أن تكون المادة بين الرطوبة والسيالة واليبوسة الصلبة، أى ليست رطبة ولا صلبة. إذ إن المادة الرطبة لا تقبل إلا ما يلائمها دون ما تتطلبه النفس، ومن هنا يحدث التشويه في الجمال.

(ج) أن تكون المادة ناقصة الكمية، فالهيئة الإنسانية لا تتم على الشكل الأفضل إلا بتمام المادة، وإلا تأتي الصورة غير مقبولة عند النفس.

ومثال ذلك ما يتم إذا كان طين الختم ناقص الكمية، فإن ذلك يغير مقدار الخاتم، وإذا كان الطين يابساً أو رطباً أو خشناً، نقصت صورة الخاتم، ولا يظهر النقش على التمام والكمال. ولهذا فإن المادة عندما تكون موافقة في الكمية للصورة، فإن الصورة تقبل ما تعطيها الطبيعة على التمام، وتشكل تشكلاً صحيحاً مناسباً لما في النفس، فإذا رأتها النفس سرت، لأنها موافقة لما عندها مطابقة لما أعطتها الطبيعة.

وإذا كانت الطبيعة تقتفى النفس، فإن من واجب الفنان أن يقتفى الطبيعة، لأنه في هذا الحال فقط، يستطيع أن يحقق رغبة النفس، وأن يصل إلى الفرح وهو غاية العمل الفنى.

ويقرر مسكويه، أن شرط المادة التي يصنع منها الشيء الفنى، هى شرط المادة ذاتها التي تصنع الطبيعة منها الصورة مطابقة للنفس.

ويبقى مقياس فنية عمل فنى ما، أى مقياس الجمال الفنى فى أى عمل فنى، هو مدى اقتفاء هذا العمل للنفس عن طريق الطبيعة، لتحقيق تصورات الفنان ورغباته ومثله فى العمل الفنى.

٦ - التذوق الفنى هو اتحاد النفس بأثر النفس

عملية التذوق كالإبداع، هى نوع من الانجذاب والاندماج بين المتذوق والعمل

الفنى، ذلك أن النفس تتحد بالأشكال التى تتكون فى الطبيعة نتيجة تأثير النفس، فتتزع عنها المادة وتثبتها فى ذاتها وتلتحم بها.

على أن عملية الالتحام والانجذاب هذه تتم مع المعنى المجرى للمادة فى الشئ. وليس مع المادة المحسوسة نفسها، ومن هنا تختلف لذة التذوق الجمالى عن اللذة الجنسية. والفرق بينهما واسع، وفى الحالة الثانية، لا يتم الاتحاد، بل الممارسة بين الجسد والجسد، وهو الشوق الجنسى الذى يختلف عن الانجذاب الجمالى. ويبدو تذوق الجمال الإنسانى منحرفاً منتكساً إذا اتجه نحو مادة هذا الجمال، وهى الجسد بالنسبة للمرأة الجميلة، ولكن لا بد من تصعيد وتشريف هذا الحس الجمالى عن طريق تأمل الجمال المجرى من المادة، عندها لا تفوتنا الصورة الشريفة التى ترتقى بالنفس إلى الرتبة العليا والسعادة العظمى.

والحس الذى يتجه إلى المعنى الكلى للصورة، هو من مستلزمات الفن بصورة خاصة. فالفنان ينظر إلى الجمال نظرة حسية بل نظرة ذوقية منزهة، ودوره الفنى ضابطه وموجهه فى ذلك.

أما الآخرون فإن القانون هو الضابط والموجه فى تذوقهم. وبهذا فإن استحسن الجميل أو التأمل الفنى، يجب أن يكون موضوعياً ومطلقاً. أما الاستحسن العرضى والجزئى أى النسبى، فهو استحسن مرتبط بأمر ذاتية تخرج عن معنى التأمل الفنى.

ولهذا لا بد أن يكون مزاج المتذوق معتدلاً لكى يتجه نحو أمور عامة. أما إذا كان المزاج متطرفاً بعيداً عن الاعتدال، فإنه يتجه نحو أمور شخصية، وبذلك يختلف عن غيره فى الحكم الجمالى. والأمزجة المتطرفة تسعى وراء طعوم غريبة، وتستلذ من الطرائف والعجائب.

هذه هى آراء مسكويه كما جاءت على لسان أبى حيان، وسنحاول خدمة لدقة القول عرض النص الوارد بحذافيره: (١).

«إن الطبيعة مقتضية أفعال النفس وأثارها، فهى تعطى الهولى والأشياء الهولانية صوراً بحسب قبولها، وعلى قدر استعدادها، وتحكى فى ذلك فعل النفس فيها، أعنى فى الطبيعة، ولكنها هى بسيطة، فتقبل من النفس صوراً شريفة تامة، فإذا أرادت أن تنقش الهولى بتلك الصور أعجزت الأمور الهولانية عن قبولها تامة وافية، لقلة استعدادها، وعدمها القوة المسكة الضابطة ماتعطاء من الصور التامة.

(١) الهوامل : ص ١٢٠ - ١٤٢.

وهذا العجز في الهيولى ربما كان كثيراً، وربما كان يسيراً، وبحسب قوتها على قبول الصور يكون حسن موقع ما يحصل فيها من النفس، فإن المادة الموافقة للصورة تقبل النقش تاماً صحيحاً مشاكلاً لما قبلتها الطبيعة من النفس، والمادة التي ليست بموافقة تكون على الضد. والمثال في ذلك أن الطبيعة إنما تعمل من المادة عند تحبيل الناس في الرحم الفطس في الأنف، والزرقة في العين، والصهوبة في الشعر، وبحسب قبول الهيولى الموضوع لها، إلا أنها لا تقصد الصور الناقصة بل تقصد أبدأ الأفضل، ولكن المادة الرطبة تأبى إلا قبول ما يلائمها، ذلك أن الدعج في العين (شدة سواد العين) والشمم في الأنف، صورة تحتاج إلى اعتدال المادة بين الرطوبة السيالة واليبوسة الصلبة. ولا يمكن إظهارها في المادة الرطبة، كما لا يمكن صياغة خاتم من شمع ذائب.

وربما كانت المادة عاجزة من طريق الكمية دون الكيفية، فلا تتم الخلقة على أفضل الهيئات. وكذلك الحال في شعر الرأس، وأهداب العينين والحاجب، فإنها لا تنقش على ما ينبغي إذا كانت ناقصة المادة، أو غير معتدلة في الكيفيات فتعمل الطبيعة منها ما يمكن ويتأتى، فتجئ الصورة غير مقبولة عند النفس، لأنها لا تطابق ما عندها من الكمال. فأما وأنت تتأمل ذلك من طيف الختم، فإنه إذا كان ناقص الكمية غير مقدار الخاتم، أو يابساً أو رطباً أو خشناً نقصت صورة الخاتم، ولم يقبل النقش على التمام والكمال.

فأما المثال في المادة الموافقة فهو بالضد من هذا المثال، فلذلك تقبل ما تعطيها الطبيعة على التمام، وتنتقش انتقاشاً صحيحاً مناسباً مشاكلاً لما في النفس، فإذا رأتها النفس سرت لأنها موافقة لما عندها مطابقة لما أعطتها الطبيعة.

فكما أن الصناعة تقتفى الطبيعة، فإذا صنع الصانع تمثلاً في مادة موافقة فقبلت منه الصورة الطبيعية تامة صحيحة؛ فرح الصانع وسر وأعجب وافتخر، لصدق أثره وخروج ما في قوته إلى الفعل موافقاً لما في نفسه ولما عند الطبيعة، فكذلك حالة الطبيعة مع النفس، لأن نسبة الصناعة إلى الطبيعة في اقتفائها إياها، كنسبة الطبيعة إلى النفس في اقتفائها إياها.

ثم إن من شأن النفس إذا رأت صورة حسنة متناسبة الأعضاء في الهيئات والمقادير والألوان وسائر الأحوال، مقبولة عندها، موافقة لما أعطتها الطبيعة، اشتاقت إلى الاتحاد بها فنزعتها من المادة، واستثبتتها في ذاتها، وصارت إياها، كما تفعل في المعقولات.

ويتم هذا الفعل لها بالذات، له تتحرك وإليه تشتاق، وبه تكمل إلا أنها تشرف بالمعقولات ولا تشرف بالمحسوسات.

فإذا فعلت النفس ذلك، واشتاقت إلى الطبيعيات والأجسام الطبيعية رامت الطبيعة في الأجساد من الاتحاد ما رامت النفس في الصور المجردة، فلا يكون لها سبيل إليه، لأن الجسد لا يتصل بالجسد على سبيل الاتحاد، بل عن طريق الممارسة، فتحصل حينئذ على الشوق إلى الممارسة التي هي اتحاد جسماني بحسب استطاعتها.

وهذا من النفس غلط كبير، وخطأ عظيم، لأنها تنتكس من الحال الأشرف إلى الحال الأدون، وتتصور بصورة طبيعية منها أخذت، وبها ابتديت، وتفوتها الصور الشريفة العقلية التي ترتقى بها إلى الرتبة العليا، والسعادة العظمى. وهذا الذي ذكرته هو الأمر الذاتى الكلى الجارى على وتيرة طبيعية وتحصرها الصناعة وتضبطها القوانين.

فأما الاستحسان العرضى والجزئى - أعنى ما يستحسنه شخص ما بحسب مزاج ما - فهو أيضاً لأجل نسبة ما، ولكنه يصير شخصياً، والرموز الشخصية لا نهاية لها، فلذلك لا تنحصر تحت صناعة، وليس لها قانون.

والذى ينبغى أن يعلم، أن كل مزاج متباعد من الاعتدال تكون له مناسبات نحو أمور خاصة به، ويخالفه المزاج الذى هو منه فى الطرف الآخر من الاعتدال حتى يستقبح هذا ما يستحسن هذا، وبالعكس، كذلك ما تقيده العادات والاستشعارات، وهو موجود فى استلذاذ المأكول والمشروب، فإن الأمزجة البعيدة من الاعتدال تناسب طوعاً غريبة، تستلذ منها طرائف. والاستقرار يفيدك كل عجيبة طريفة من هذا النحو فى الروائح والسمع وجميع الحواس^(١).

(١) الهوامل ١٤٠ - ١٤٢.

الفصل العاشر

الموسيقى

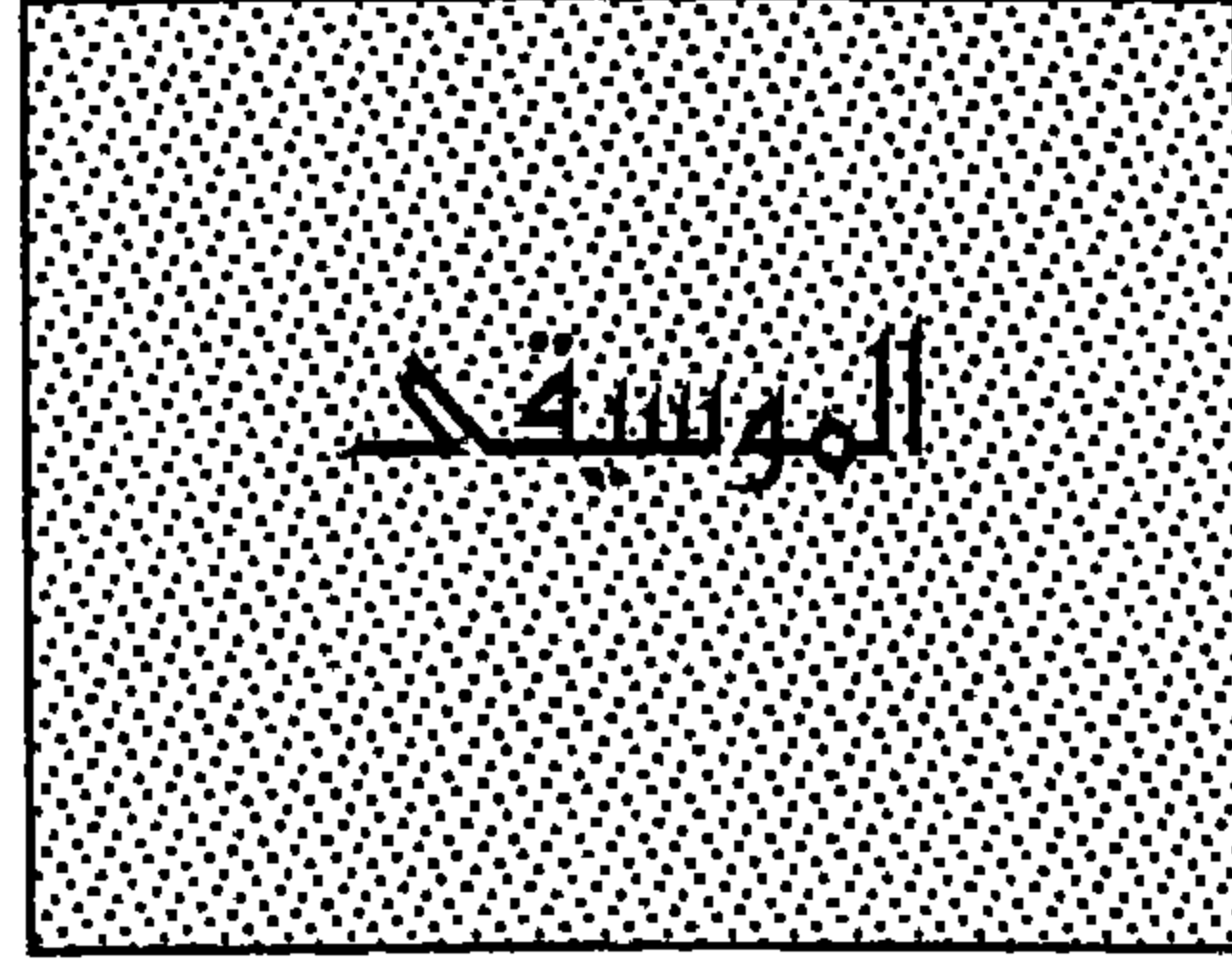
١ - تذوق الموسيقى

٢ - التفسير الفيزيولوجي
لتذوق الموسيقى

٣ - بين فن الموسيقى وفن الخط

٤ - الصورة السمعية
(الموسيقى)

٥ - المتكلمون في فن الموسيقى



١ - تذوق الموسيقى

كان الخليل أول من اهتم بموسيقى الشعر فأنشأ العروض وكان أول المهتمين بعلم الأصوات، فقدم أول معجم (كتاب العين) مرتباً على أساس صوتي، ولعله كتب كتاباً في «تراكيب الأصوات» لم يصلنا، وتابع سيبويه في كتابه (حاوي علم الخليل) هذا الموضوع.

على أن ابن جنى (ت ٣٩٢هـ) المعاصر للتوحيدى كان أول من تحدث عن علم الأصوات في كتابه (سر صناعة الإعراب) بسط فيه الحديث عن الحروف العربية وما يعرض لها من تغيير يؤدي إلى الإعلال أو الإبدال أو الإدغام أو النقل أو الحذف، والحروف المستحسنة والحروف المستقبحة ومزج الحروف وتنافرها.

أما أبو حيان فلقد تحدث عن الموسيقى في نطاق فلسفة الفن، فلقد تبين مما سبق أن الإدراك الجمالي ماهو إلا انفعال نفسى إزاء فعل النفس في الطبيعة التي تنظم صور الهولوى، وهنا ترى النفس فى دورين، دور فاعل يجعل الطبيعة موافقة لرغبة النفس ومطابقة لها مقتفية لجميع آثارها، ودور منفعل تقوم به فى عملية الإدراك الجمالى، وبهذا يقول مسكويه على لسان التوحيدى:

«إن النفس وإن كانت صورة فاعلة من حيث هى كمال لجسم طبيعى أى ذى حياة بالقوة، فإنها هيولانية منفعة من حيث هى قابلة رسوم الأشياء وصورها. ولذلك صار لها سبيان: أحدهما إلى ما تفعل به، والآخر إلى ما كان ينفعل به»^(١).

(١) الهوامل ٩٣ / ٢٣١ - ٢٣٢.

على أنها فى تذوق الأصوات الموسيقية سواء منها الطبيعية كالغناء أو الآلية، فإنها تستقبل الاقتراعات متداخلة فى بعضها بنسب معينة، أو هى تستقبل هذه الاقتراعات منفردة أو مجتمعة، ولكنها غير متداخلة. ومن المؤكد أن النفس فى الحالىن تستقبل نوعين من الاقتراعات الصوتية، واحد مختلط وآخر مجرد، والاقتراعات المختلطة المناسبة إما أن تكون زائدة أو ناقصة، أو أن تكون معتدلة، والنفس تميل إلى الاعتدال دون الزيادة والنقصان.

ونظراً لأن النفس ذات قوى تظهر بحسب الأمزجة، فإن القوى المختلفة تقدم إضافات مختلفة الاقتراعات، المختلطة المناسبة والمختلفة، وإلى الاعتدالات المختلفة باختلاف طبائع النفوس والأشخاص. ومن هنا كانت عملية التذوق الموسيقى معقدة.

«وقد اجتهد أصحاب الموسيقى فى تمثيل هذه النسب وتحصيل هذه الاعتدالات بأن جعلوا لها أمثلة فى مقولة الكم من العدد، وإن كان بعضها بمقولة الكيف أحق، لأن الصناعة مؤلفة من هاتين المقولتين، وأعنى الكم والكيف، ولكن الكم الذى هو العدد، أقرب إلى الأفهام، مثلوا ما كان من الكيفية بالكمية، ثم لخصوا كل واحدة منها تلخيصاً تجده مبيناً فى كتبهم»^(١).

ويتساءل التوحيدى: كيف يطرب الإنسان بالغناء والضرب؟ ويجيب على لسان سقراط:

«لأن نفسه مشغرة بتدبير الزمان من داخل ومن خارج، وبهذا الشغل هى محجوبة عن خاص ما لها.

فإذا سمعت الغناء انكشف عنها بعض ذلك الحجاب، فحنت إلى خاص مالها من المثالات الشريفة والسعادات الروحانية من بعد ذلك العالم، لأن ذلك وطنها بالحق.

فأما هذا العالم فإنها غريبة فيه، والإنسان تابع لنفسه، وليست النفس تابعة للإنسان، لأن الإنسان بالنفس إنسان، وليست النفس نفساً بالإنسان، فإذا طربت النفس - أعنى حنت ولحظت الروح الذى لها - تحركت وخفت فارتاحت واهتزت.

(١) الهوامل ٩٣ / ٢٣٢.

ولهذا يطرح الإنسان ثوبه عنه، وربما مزقه كأنه يريد أن ينسل من إهابه الذي لصق به، أو يفلت من حصاره الذي حبس فيه، ويهرول إلى حبيبه الذي قد تجلى له وبرز إليه.

إلا أن هذا المعنى على هذا التنضيد إنما هو للفلاسفة الذين لهم عناية بالنفس والإنسان وأحوالهما. وأما غيرهم فطربهم شبيه بما يعترى الطير وغيرها^(١).

٢ - التفسير الفيزيولوجي للتذوق الموسيقى

يتابع التوحيدى عرض التفسير الفيزيولوجي للتذوق الفنى فيقول: «وإذن فقد قلنا ما الذى يصل إلى النفس من آثار الأصوات، وما المحبوب منه وما المكروه عن طريق الإجمال من القول، فقد تبين أن الإفراط منه، والخروج إلى إحدى الجهتين يؤثر بحسب ذلك.

وقد كان تبين فى مواضع كثيرة، أن النفس والبدن كل واحد منهما مشتبك بالآخر، وكثيرا ما يظهر أثر أحدهما فى الآخر، فإن الأحوال النفسية تغير مزاج البدن، ومزاج البدن أيضا يغير أحوال النفس، فإذا قوى أثر ما فى النفس حتى يتفاوت به المزاج ويخرج عن اعتداله، لم يقبل أثر النفس وعرض منه الموت^(٢).

يقول أبو على: «إن النفس تؤثر فى المزاج المعتدل عن البدن، كما أن المزاج يؤثر فى النفس وبيننا جميع ذلك، وضربنا له الأمثال، ولسنا نشك أن السرور يحمر منه الوجه، وأن الخوف يصفر منه، وما ذاك إلا لانبساط الدم من ذاك فى ظاهر البدن وغوره من الآخر إلى قعر البدن^(٣).

«الإنسان عندما يطرب لغناء ويرتاح لسماع يمد يده، ويحرك رأسه وربما قام وجال ورقص ونعر وصرخ، وربما عدا وهام، وليس هكذا من يخاف».

«إن الحديث والألحان وصوت الآلات من الأوتار والمزامير تحرك النفس أيضاً. ويتبع

(١) الإمتاع / ١ - ٢١٥ - ٢١٦.

(٢) الهوامل / ٩٣ / ٢٣٢.

(٣) الهوامل / ٩٩ / ٢٤٤.

ذلك حركة مزاج البدن، لاتصال المزاج بالنفس، ولأنهما متلازمان يؤثر أحدهما في الآخر، ويتبع فعل أحدهما فعل الآخر» (١).

« إن الموت ليس أكثر من ترك النفس استعمال الآلات البدنية، وقد علمنا أن دم القلب الذى له اعتدال ما إذا انتشر فى البدن، ورق بالسرور أكثر مما ينبغى، أو عاد واجتمع إلى القلب بالغم أكثر مما ينبغى، عرض من كل واحدة من الحالتين الموت، أو ما يقارب الموت بحسب قوة الأثر» (٢).

٣ - بين فن الموسيقى وفن الخط

يربط أبو حيان فن الخط وطريقته بفن الموسيقى وطريقته، فيقول على لسان غيره من الخطاطين: «الحركات إذا تمثلت بالحروف، والحروف إذا اندفعت بالحركات كانت الصور الخطية، والحروف الشكلية محفوظة الأعيان بامتلائهما بهما، محروسة الأبدان بانتسابهما إليهما» (٣). ويعلق أبو سليمان على هذا بقوله: «لكأنما اشتق هذا الوصف من الموسيقى، لأنه يزن الحركات المختلفة فى الموسيقى، فتارة يخلط الثقيلة بالخفيفة وتارة يجرد الخفيفة من الثقيلة، وتارة يرفع إحداهما على صاحبها بزيادة نقرة أو نقصان نقرة، ويمر فى أثناء الصناعة ألطف ما يجد من الحس فى الحس، ولطف الحس متصل بالنفس اللطيفة، كما أن كثيف النفس متصل بكثيف الحس» (٤).

إن أبا حيان هنا يعرض مسألة أواصر الفنون التى يعالجها الفيلسوف الفنى سوريو (٥) والتى تجعل الفنون جميعاً تتسبب إلى أرومة واحدة وإن اختلفت باختلاف دور الحاسة التى تذوقها أو تبدعها. ولكن أبا حيان هنا يجعل النفس هى الأرومة الواحدة التى توزع اللطف على جميع الإحساسات مهما اختلفت طبائعها وأشكالها. ومن هنا فإن علم الفن يبقى واحداً سواء أكان ذلك فى صياغة الكلمة شكلاً أو مضموناً أو جرساً، أو فى صياغة اللحن نقرة أو حركة وهمنة (ألطف ما يجد من الحس فى الحس) أو فى صياغة الصورة المشبهة وغير المشبهة.

(١) الهوامل ١٥٥ / ٣٣٥ - ٣٣٦.

(٢) الهوامل ٩٣ / ٢٣٢.

(٣) الرسائل ٤٧.

(٤) الرسائل ٤٦.

(٥) انظر: E. Souriau: La correspondance des arts

ولنسمع هذا الرأي فى حسن الخط، كيف يستقيم فى حسن الغناء وحسن الرسم وحسن الرقص وغير ذلك من الفنون. يقول على لسان ابن الزهرى:

«وملاك الأمر: تقويم إعجاز السطور، وتسوية بوادئ الحروف، وحفظ التنسيق، وقلة العجلة، وإظهار القدرة فى عروض الاسترسال، وإرسال اليد فى طى الاقتدار» (١).

• بل إن للخط الجميل دىباجة كالنثر، وله وشى وتلوين كالتصوير، وله التماع كحركة الراقصين، وله حلاوة كحلاوة الكتلة المعمارية. يقول: سمعت العسجدى يقول: «للخط دىباجة فتساويه، وأما وشيه فشكله، وأما التماعه فمشاكله بياضه لسواده بالتقدير، وأما حلاوته فافتراقه فى اجتماعه» (٢).

بل إن الخط الجميل ليتمثل عند كاتب المأمون، أحمد بن يوسف، بحسن الغوانى وما تقطره من متع وما تخطره من حركات جميلة. قال: «وما عبرات الغوانى فى خدورهن بأحسن من عبرات الأقلام فى بطون الكتب» (٣).

٤ - الصورة السمعية

يرى أبو على مسكويه أن الموسيقى علم، والموسيقار يحتاج إلى علم وعمل. والعلم، ويقصد به التأليف وقواعده «وهو أحد التعاليم الأربعة التى لا بد لمن يتفلسف أن يأخذ بحظ منه»، وأما العمل فليس من التعاليم ولكنه تأدية نغم وإيقاعات متناسبة من شأنها أن تحرك النفس، فى آلة موافقة، وتلك الآلة إما أن تكون من البدن وهو الغناء، أو خارجة عن البدن كالعود والأرغن.

أما الغناء فيفسر مسكويه آليته بقوله: «إن الكلام مؤلف من حروف وعددها ثمانية وعشرون فى العربية، وهذه الحروف تنطق منفردة أو مجتمعة فى كلام جميل، فإذا نظرنا إليها منفردة، وجدنا أن لكل حرف مطلقاً خاصاً وجرساً خاصاً، وهذه الفروق فى الجرس تأتي بسبب اختلاف مطلع الحرف فى آلة الصوت التى هى الرثة وقصبتها. ويجتاز النفس (وهو الزفير) مسافة القصبة حتى الفم أو الأنف» (٤).

(١) الرسائل، ٤٨.

(٢) الرسائل، ٥٢.

(٣) الرسائل، ٤٨.

(٤) الهوامل، ١٦٢/٦١.

والإنسان قادر على تقطيع هذا الهواء بالاقتراعات المختلفة فى طول هذه المسافة. فيخرج هذا الهواء، مرة فى أقصى الخلق، ومرة فى أذناه، ومرة فى غار الفم، إلى أن يصير له ثمانية وعشرون موضوعاً. «ومثال ذلك مثل مزمار فيه ثقب متى أطلق الإنسان فيه النفس وخرق موضوعاً بإصبع إصبع، اختلفت الأصوات فى السمع بحسب قربه وبعده، ولا يكون المسموع من الاقتراع الذى يحدث عند الثقب الأخير، المسموع من الاقتراع الذى يحدث عند الثقب الأول.

وكذلك سائر الاقتراعات التى بين هذين الثقبين فإنها مختلفة الواقع من السمع ولا يشبه واحد الآخر. فيقال لبعضها حاد، وبعضها حلو، وبعضها جهير، وبعضها لين، وكل واحد من هذه الأصوات له أثر فى النفس وموقع منها، ومشاكلتها»^(١).

أما الآلة «فأحسنها ما قل استعمال الأعضاء فيه، وبقيت هيئة الإنسان ونصيبته صحيحة، غير مضطربة، وكان مع ذلك أكثر طاعة فى إبراز علم التأليف، وأقدر على تمييز النغم، وأفصح على حقائق النغم المتشابهة لا إلى المتناسبة التى حصلها علم الموسيقى. ولسنا نعرف أكمل هذه الأسباب من الآلة المسماة (عوداً)، لأن أوتارها الأربعة مركبة على الطبائع الأربع، ولدساتينها المشدودة نسب موافقة لما يراد من تمييز النغم فيها، وليس يمكن أن توجد النغمة فى العالم إلا وهى محكية منها، ومؤداة بها فأما ما يحكى عن الأرخن الرومى، فلم نسمعه إلا خبراً، ولم نره إلا مصوراً وقد عمل فيه الكندى وغيره كلاماً لم يخرج به إلى الفعل من القوة»^(١).

ويقول التوحيدى فى موضع آخر عن فن الموسيقى^(٢): «وأما الصورة اللفظية (الموسيقى) فهى مسموعة بالآلة التى هى الأذن، فإن كانت عجماء فلها حكم، وإن كانت ناطقة فلها حكم، وعلى الحالين فهى بين مراتب ثلاث:

إما أن يكون المراد بها تحسين الإفهام.

وإما أن يكون المراد بها تحقيق الإفهام.

وعلى الجميع فهى موقوفة على خاص مالها من بروزها من نفس القائل، ووصولها

(١) المرجع نفسه ٢ / ٢١.

(٢) الهوامل ٦١ / ١٦٣، والإمتاع ٣ / ١٤٤.

إلى نفس السامع، ولهذه الصورة بعد هذا كله مرتبة أخرى إذا مازجها اللحن والإيقاع بصناعة الموسيقى، فإنها حينئذ تعطى أموراً ظريفة، أعنى أنها تلد الإحساس، وتلهب الأنفاس. إلخ...» .

٥ - المتكلمون في فن الموسيقى

ولابد أن نذكر باهتمام العرب والمسلمين بأمر الموسيقى وعلوم السماع، فالكندي (ت ٢٦٠هـ) قدم مجموعة من الكتب والرسائل، منها (في صناعة الشعر) لم يصلنا، ومنها (علم التعمية واستخراج المعنى) ومنها رسائل في «الإيقاع» و «الأصوات الخمسة» و «المدخل إلى صناعة الموسيقى»، ذكرت في الفهرست ٣١٦ - ٣١٧.

وللمعلم الثاني الفارابي (ت ٩٣٩هـ) كتاب مرجعي هام هو (الموسيقى الكبير) تحدث فيه عن الصوت والنغم ودرجة الصوت، وأهمية الآلات الموسيقية.

وتحدث إخوان الصفا (القرن الرابع الهجري) في «رسالة الموسيقى» (١) عن الأصوات؛ أنواعها ومصدرها وماهيتها ونغماتها.

ثم جاء ابن سينا (ت ٤٢٨هـ) برسالة فذة عن «أسباب حدوث الحروف» (٢) تحدث فيها عن الصوت والحروف وشدة الصوت فيها، وربط بين نطق الحروف العربية والطبيعية.

ثم ظهرت دراسات في ترتيل القرآن وتجويده وكانت القصيدة الخاقانية (ق ٣هـ) في التجويد هي من أقدم ما قيل في قواعد موسيقى القراءة القرآنية والعادية، ثم جاءت المقدمة الجزرية (٨٢٣هـ) لكي تكمل الرسالة الأولى.

(١) رسائل إخوان الصفا ١ / ١٨٨ - ١٩٤

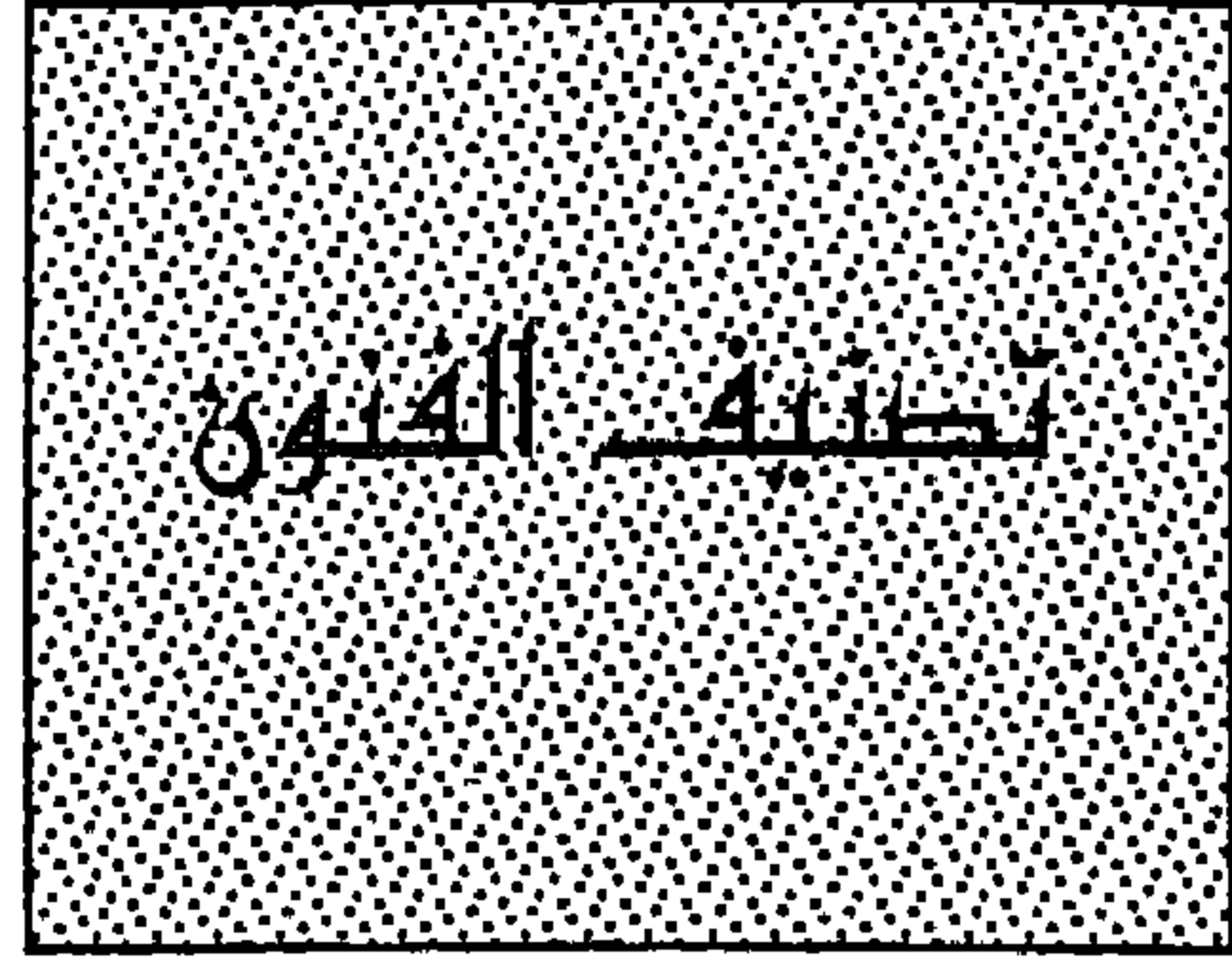
(٢) تحقيق م. حسان الطيان ويحيى ميرعام - نشر مجمع اللغة العربية - دمشق ١٩٨٣.

الفصل الحادى عشر

تصنيف الفنون



- ١ - أنواع الصور
- ٢ - الصورة العقلية
- ٣ - الصورة الطبيعية
- ٤ - الصور الأخرى
- ٥ - الصورة التشبيهية
- ٦ - مسألة منع التصوير



١ - أنواع الصور

على الرغم من وحدة أواصر الفنون عند التوحيدي، فإنه لا بد من تصنيفها تبعاً للحاسة التي تمارسها والتي يجب إدراك الفن بها. ويمكننا حصر أنواع الفنون حسبما أورده أبو حيان على لسان أبي سليمان وفق التالي^(١):

١ - الصورة الصناعية أي الفنية اليدوية وهي على نوعين:

(أ) الصورة غير المشبهة وهي الصورة الإلهية، ثم الخط والزخرفة.

(ب) الصورة التشبيهية.

٢ - الصورة السمعية وهي على نوعين:

(أ) إما إن تكون لفظية غنائية كالشعر، أو بلاغية كالنثر.

(ب) أو آلية تحتاج إلى أداة غير الصوت.

ويقدم أبو حيان مجموعة أخرى من الصور تفسر مجموعة من المدارس الفنية التي نسمع عنها اليوم، أو التي تفتقد تسمية صحيحة لها، وها هي تجد أسماءها في تصانيف التوحيدي.

وتفصيلاً لذلك نورد نص أبي حيان بكامله فيما يلي:

(١) الإمتاع ٣/ ١٣٧ - ١٤٣.

قال أبو سليمان: هذه الفتياء جزافية، الصور أصناف: إلهية وعقلية، وفلكية وطبيعية، وأسطقسية وصناعية، ونفسية ولفظية، وبسيطة ومركبة، ومزوجة وصافية، ويقظية ونومية، وغائية وشاهدية.

ثم اندفع فقال: أما الصورة الإلهية - وهي أعلاها في الرتبة والحقيقة. وهي أبعد منا في التحصيل إلا بمعونة الله تعالى - فلا طريق إلى وصفها وتحديدتها إلا على التقريب، وذلك أن البساطة تغلب عليها، إلا أنها مع ذلك ترسم بأن يقال: هي التي تجلت بالوحدة وثبتت بالدوام، ودامت بالوجود.

٢ - الصورة العقلية

أما الصورة العقلية فهي شقيقة تلك، إلا أنها دونها لا بالانحطاط الحسى، ولكن بالمرتبة اللفظية، وليس بين الصورتين فصل إلا من ناحية النعت، وإلا فالوحدة شائعة وغالبة وشاملة، ولكن الصورة الإلهية تلحظ لحظاً، ولا يلفظ بوصفها لفظاً، لمشاكلتها الصورة النفسية، فإذا كان كذلك أمكن أن ترسم فيقال: هي التي تهدي إلى العاقل ثلجاً في الحكم، وثقة بالقضاء، وطمأنينة للعاقبة، وجزماً بالأمر، ودحوضاً للباطل، وبهجة للحق، ونوراً للصدق.

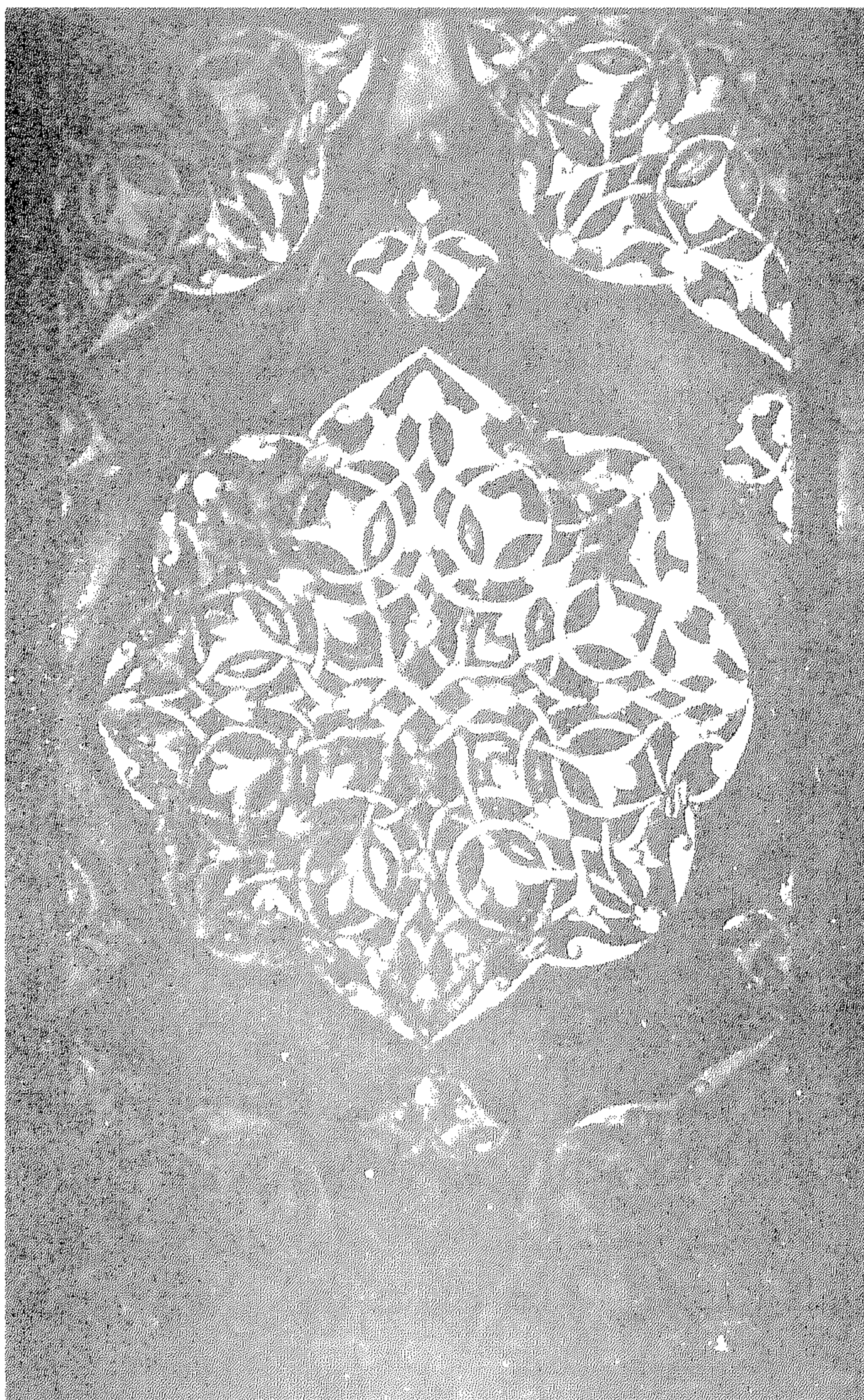
والفرق بين الصورة الإلهية والصورة العقلية أن الصورة الإلهية ترد عليك وتأخذ منك، والصورة العقلية تصل إليك فتعطيك، فالأولى بقهر وقدرة والثانية برفق ولطافة؛ وتلك تحجبك عن: لم وكيف، وهذه تفتح عليك لم وكيف، وتلك لا تنحى ولا تطلب، وهذه يسعى إليها، ويسأل عنها وتوجد، وأنوار الصورة الإلهية بروق تمر، وأنوار الصورة العقلية شمس تستنير؛ وتلك إذا حصلت لك بالخصوصية لا نصيب لأحد منها، وهذه إذا حصلت لك فأنت وغيرك شرع فيها؛ وتلك للصون والحفظ، وهذه للبدال والإفاضة.

أما الصورة الفلكية فداخلية تحت الرسم بالعرض، وللوهم فيها أثر كثير ولأنها مأخوذة من الجسم الأعظم صارت مشاكلتها مقسومة بين البسيط الذي لا تركيب فيه البتة، وبين المركب الذي لا يخلو من التركيب البتة؛ ولهذا صار تأثير الفلك في المتحركات عنه أشد من تأثير الفلك عن المحرك له، وكأنه أول محرك متحرك؛ وليس هكذا ما علا عنه.

والفلك بما هو جسم منقوص الصورة، وبما هو دائم الحركة شريف الجوهر.

٣ - الصورة الطبيعية

وأما الصورة الطبيعية فتعلقها بالمادة القابلة لأنارها بحسب استعدادها لها، فلذلك ما هي مزحزحة عن الدرجة العليا، وعشقها للقابل منها أشد من عشقها للمفيض عليها، ولهذا أيضاً كانت منافعها ممزوجة، ومضارها بحتة، وهي تجمع بين الحكمة والبله، وبين



الجيد والردئ، ولو سألتها: لِمَ أنت ضارة نافعة؟ لقلت: بعدت، فلما بعدت صوبت وصعدت.

وسمعت أبا النفيس يقول في وصف الطبيعة كلاماً له رونق في النفس وأنا أصل هذه الجملة به.

قال: أيتها الطبيعة، ما الذي أقول لك، وبأى شيء أؤاخذك، وكيف أوجه العتب عليك؟! فإنك قد جمعت أموراً منكراً، وأحوالاً عسرة، لا يفنى نظامك فيها بانتشارك عليها، ولك بوادر ضارة، وغوائل خفية تبدو منك وتغور فيك، وترجع إليك، حتى إذا قلنا في بعضها: إنك حكيمة، قلنا في بعضها: إنك سفيهة، فإلله منك مخلوط باليقظة، والاستقامة فيك عائدة بالاعوجاج، وفيك فظائع ونزائع، وقوارع وبدائع، لأن حركاتك تستن مرة استناناً تعشقين عليه وتحمين من أجله وتزيغ آخر زيغاً تمقتين عليه وتبغضين بسببه، وربما كانت حركتك نقضاً لبناء المحكم والصورة الرائعة، والنظام البهي، وربما كانت بناء للمنتقض، وتجديداً للبالى وإصلاحاً للفساد، حتى كأنك عابثة بلا قصد، عابثة على عمد، وعلى جميع صفاتك من الواصفين لك لم يعلم من ظن، ولا رأى من تخيل، ولا بعد لفظ من تأويل، ولا حال معنى عن توهم، ولا أسف حق عن باطل، ولا تميز بيان عن تمويه، ولا وضوح نصح من غش، ولا سلم ظاهر من تناقض، ولا خلت دعوى من معارض، فلهذا وأشباهه واجهتك بخطابى، وعرضت عليك مافى نفسى، فبالذى أنت به قائمة وبالذى أنت به موجودة، وبالذى أنت له منقلبة، وإليه منساقة، إلا خبرتنى عنك، وشفيت غليلى منك، ونعت لى غيب شأنك، وجعلت الخبر عنك كعيانك، وإنما ضرعت إليك هذا الضرع، وعرضت عليك هذا الوجع، لأنك جارتنى وصاحبتنى، وليس بينى وبينك حجاب إلا ما هو عدو منك أو منى، أعنى بما هو منك لطف سحرك، وخفاء سرك، وأعنى بما هو منى ما أعجز عن استبانته واستيضاحه إلا بقوة الإله الذى هو سبب لحركتك فى أفانين تصرفك، وأعاجيب عدلك وتحيفك.

وكان إذا بلغ هذا الحد وما شاكله أخذ فى كلام كالجواب على طريق التأنيس والتسلية والاستراحة، وهذا بالواجب، لأن الإنسان بسبب أغراضه المجهولة، وعوارضه الفاجئة الباغته من الغيب والشهادة، يفتقر افتقاراً شديداً إلى هذه النعوت التى تقدم ذكرها؛ وهذا كالداء والدواء! وليس لأحد أن يتهكم فيقول: هلا ارتفع الداء أصلاً فيستغنى عن الدواء جملة، وهلا وقع الدواء أبداً على الداء ونفاه وصرفه، فإن هذا كلام مدخول، من عقل كليل. ولعمري إن من جهل القسمة الإلهية فى الأزل بحسب شهادة

العقل، لعب به الوسواس في هذه المواضع، وظن أن الأمر لو كان بخلاف ما هو عليه كان أولى وأتم وأوثق وأحكم. يا ويحها! من أين يوجب هذا الحكم؟ وبأى شيء يثبت هذا القضاء؟ وكيف يثق بهذا الوهم؟

وكان يقول أيضا إن الطبيعة تقول: أنا قوة من قوى الباري، موكلة بهذه الأجسام المسخرة حتى أتصرف فيها بغاية ما عندي من النقش والتصوير والإصلاح والإفساد اللذين لولاهما لم يكن لي أثر في شيء، ولا لشيء أثر مني، وكان وجودي وعدمي سواء، وحضورى وغيابى واحداً، ولو بطلت بطل بيطلاني ما أنا به؛ وهذا زائف من القول، وخطئ من الرأى، وتحكم من الظان؛ ولو احتمل إيراد كل ما كان يتنفس به هذا الشيخ في حال نشاطه وانقباضه، لكان ذلك مراداً فسيحاً، ومشروعاً واسعاً، ولكن ذلك متعذر لعجزى عن الوفاء به، ولأن هذه الرسالة تتخلص عنه، وإنما أجول في هذه الأكتاف لكفى بالحكمة كيف دارت العبارة بها، وأمكنت الإشارة إليها، لا على التقصى لها وبلوغ الغاية منها، ومن يقدر على ذلك؟ ومن يحدث نفسه بذلك؟ العالم أبعد غوراً وأعلى قلة وأثقل وزناً وأحد غرباً والطف أعراضاً وأكثر أجراماً وأعجب تركيباً وأغرب بساطة، من أن يأتى عليه إنسان واحد، وكل من كان في مسكه، وإن بلغ الغاية في دقة الذهن وحسن البيان وبلاغة اللفظ، واستنباط الغامض في حاضره وغائبه؛ هذا ما لا يتوهمه العقل.

وأنا أعوذ بالله من هذه الدعوى، وأسأله أن يلهمنى الشكر على ما فتح وشرح، وهدى إليه ومنح، وأطلع عليه وندح، فإن الشكر قرع لباب المزيد والمزيد، باعث على الشكر الجديد، والشكر وإن خلص بالعرفان، وجرى بضروب البيان على اللسان، فإنه يقصر عن تواتر النعمة بعد النعمة، وتظاهر الفائدة بعد الفائدة.

٤ - الصور الأخرى

وأما الصورة الأسطقسية، فهي لائحة لكل ذى حس بالتناظم الموجود فيها، والتباين فى الآخذ بنصيبه منها، ولها انقسام إلى آحادها، أعنى أن صورة الماء مباينة لصورة الهواء، وكذلك صورة الأرض مخالفة لصورة النار، فتحديدها بما يقررها مع غوصها فى كل أسطقس شديد، واللفظ لا يصفو، والمراد لا يمتاز.

وأما الصورة الصناعية فهي أبين من ذلك، لأنها مع غوصها فى مادتها بارزة للبصر والسمع وجميع الإحساس، كصورة السرير والكرسى والباب والخاتم وما أشبه ذلك.

وأما الصورة النفسية فهي راجعة إلى العلم والمعرفة وتوابعهما فيما يحققهما أو يخدمهما وهي شقيقة للصورة العقلية بالحق.

وأما الصورة البسيطة فلاختلاف مراتب البسيط ما يعز رسمها إلا بالإيماء إليها، فإن لحن هذا الإيماء سامعه فذاك، وإلا فلا طمع في عبارة شافية عنها.

وأما الصورة المركبة فهي بادية للحس بآثار الطبيعة في مادتها، وبادية أيضا للنفس بآثار العقل في سيحه عليها، وكما أن بين البسيط والبسيط فرقا يكاد البسيط يكون به مركبا، كذلك بين المركب والمركب فرق يكاد المركب يكون به بسيطا؛ وهذه جملة تفسيرها معوز.

وأما الصورة الممزوجة فهي أخت الصورة المركبة، وكذلك الصورة الصافية أخت الصورة البسيطة، وليس هذا تمايزا في اللفظ واللفظ، إذ كانتا متصاحبتين ولم تكونا متعاندتين.

وأما الصورة اليقظية فهي مجموعة من الإحساس، لجريانها على وجدان الشاعر كلها، وما لها وبها.

وأما الصورة النومية فهي أيضا متميزة عن أختها، أعنى اليقظية، لأنها إغضاء عين وفتح عين، أعنى أن النائم قد حيل بينه وبين مثالات الإحساس وعوارض الكون والفساد، وفتح عليه باب إلى وجدان شئ آخر يجرى كظل الشخص من الشخص، فإن كان ذلك من وادي الطبيعة أو ما إلى آثار الأخلاط، وإن كان من وادي النفس أو ما إلى نصب التماثيل، وإن كان من وادي العقل صرح بحقائق الغيب في عالم الشهادة إما بالتقريب وإما بالتهذيب؛ أعنى إما بوقوعه عقيب ذلك، وإما بعد مهلة.

وأما الصورة الغائبية والشاهدية فقد اتصل الكلام في شرحها بما تقدم من حديث الصورة اليقظية والنومية، والعبارة عن الشاهد مقصورة على وجدان الشاعر، والعبارة عن الغائب مقصورة على ما تغلق على الشاعر. وفي الغائب شاهد هو الملحوظ من الغائب، وفي الشاهد غائب هو المبحوث عنه في الشاهد، فالشاهد غائب بوجه، والغائب شاهد بوجه، حتى إذا استجمعا لك كنت بهما في شعارهما. والإلهيون من الفلاسفة هم الذين جمعوا بين هذين النعتين، وعلوا هاتين الذروتين، فتوحدوا عند ذلك بخصائصهم، وانسلخوا عن نقائصهم، فلو قلت: ما هؤلاء بشر كنت صادقا.

ولقد أحسن الذي قال في وصف العصاة حيث وصف فقال:

فينا وفيك طبيعة أرضية تهوى بنا أبدا لشر قرار
لكنها مقصورة مأسورة مغلوبة السلطان فى الأحرار
فجسومهم من أجلها تهوى بهم ونفوسهم تسمو سمو النار،

٥ - الصورة التشبيهية

يتساءل أبو حيان عن أسباب طلب الإنسان للأشياء والأمثال وللصورة الحسية لما هو غير معروف، أو لما هو معقول غير قابل للتشخيص، فيجيبه أبو على مسكويه، من أننا ننشد صور الأشياء وأمثالها فى حالات ثلاث :

١ - لإدراك الحواس أشياء سبق أن أدركتها. فإذا أخبر الإنسان بما لا يدركه، أو حدث بما لم يشاهده، وكان غريبا عنده، طلب له مثالا من الحس، فإذا أعطى ذلك أنس به وسكن إليه لإلفه له.

ولا يغنى حس السمع، عن حس البصر لإدراك صورة الشئ الغائب إدراكاً ممتعاً.

٢ - لإدراك الموهومات، فالأشياء أو الكائنات الوهمية، لا يمكن أن يستقر لها شكل فى ذهنه، إلا بعد تصوير صورة تستقر فى الذهن، وقد تكون هذه الصورة مركبة من صور أخرى قد شاهدها.

٣ - لإدراك المعقولات، فإن تصوير الأمور المعقولة بمثال حى، أمر يجعل هذه المعقولات مألوفة تسكن إليها النفس، وتأنس بها، فإذا ألفتها سهل عليها حينئذ تأمل أمثالها^(١).

وسنعرض أيضا نص ما ورد فى المسألة السابعة والتسعين من كتاب (الهوامل والشوامل) : «ما السبب فى طلب الإنسان فيما يسمعه ويقول ويفعله ويرتثيه، ويروى فيه الأمثال؟

وما فائدة المثل؟ وما غناؤه من مآتاه؟ وعلى ماذا قراره، فإن فى المثل والمثال والمماثلة والتمثيل كلاما رائعا، وغاية شريفة»^(١).

(١) الهوامل ٩٧ / ٢٤٠.

قال أبو علي مسكويه رحمه الله:

«إن الأمثال إنما تضرب فيما لا تدركه الحواس مما تدركه.

والسبب في ذلك أنسنا بالحواس. وإلنا لها منذ أول كونها، ولأنها مبادئ علومنا، ومنها نرتقى إلى غيرها. فإذا أخبر الإنسان بما لم يدركه، أو حدث بما لم يشاهده، وكان غريباً عنده، طلب له مثالا من الحس، فإذا أعطى ذلك أنس به، وسكن إليه لإلفه له.

وقد يعرض في المحسوسات أيضاً هذا العارض. أعنى أن إنساناً لو حدث عن النعامة والزرافة والفيل والتمساح لطلب أن يصور ليقع بصره عليه، ويحصل تحت حسه البصرى، بحس السمع. ولا يقنع فيما طريقه حس البصر، بحس السمع.

وهكذا الأمر في الموهومات، فإن إنساناً لو كلف أن يتوهم حيواناً لم يشاهد مثله لسأل عن مثله، وكلف مخبره أن يصوره له، مثل عنقاء مغرب، فإن هذا الحيوان وإن لم يكن له وجود، فلا بد لتوهمه أن يتوهمه بصورة مركبة من حيوانات قد شاهدها.

فأما المعقولات، فلما كانت صورها اللفظ من أن تقع تحت الحس، وأبعد من أن تمثل بمثال حسى إلا على جهة التقريب، صارت أخرى أن تكون غريبة غير مألوفة. والنفس تسكن إلى مثل وإن لم يكن مثلاً، لتأنس به من وحشة الغربة. فإذا ألفتها وقويت على تأملها بعين عقلها من غير مثال، سهل حينئذ عليها تأمل أمثالها، والله الموفق لجميع الخيرات».

ثم يضع التوحيدى مبدأ لطالما احتار به الفلاسفة أمام طغيان الطبيعة على الفن، فإذا كانت الصورة الطبيعية هي الأساس، فهل يعنى أن صورة الفن لا شخصية لها البتة. ثم إن هذا التحوير المتطرف في الفن الحديث ألا يقدم جديداً في عالم الطبيعة ذاتها؟ إن أبا حيان يرى أن الصورة الفنية لا علاقة لها بالصورة الطبيعية، لأنها تفارق هذه الصورة مفارقة تامة أو محدودة، ولكنها صورة مفارقة على أية حال.

«كل جسم له صورة فإنه لا يقبل صورة أخرى من جنس صورته الأولى البتة، إلا بعد مفارقتها الصورة الأولى، مثال ذلك أن الجسم إذا قبل صورة أو شكلاً كالتلثيث، فليس يقبل شكلاً آخر من التريب والتدوير إلا بعد مفارقتها الشكل الأول»^(١).

(١) المرجع نفسه ٢٤١.

إلا أننا مع ذلك وبالرغم من هذه المفارقة، نرى الفنان الماهر، يعمد إلى تحقيق مشاكلة دقيقة، مما يجعلها قريبة الشبه من الطبيعة، وفي هذا مهارة عالية، وتحقيق لمسرة المتذوقين الذين يرغبون بمشابهة المثل والمقياس دائماً. ولهذا يقول التوحيدى: «لما تميزت الأشياء فى الأصول، تلاقى ببعض التشابه فى الفروع، ولما تباينت الأشياء بالطباع، تألفت بالمشاكلة فى الصنائع، فصارت من حيث افتترقت مجتمعة، ومن حيث اجتمعت مفترقة».

٦ - مسألة منع التصوير

فى القرن الرابع الهجرى، وعلى الرغم من الظروف الاجتماعية والاقتصادية الصعبة، فإن العلماء المسلمين والمفكرين والفلاسفة من أمثال الفارابى والجاحظ ومسكويه والسيرافى والسجستانى، قد انصرفوا إلى تعميق النظر فى الفكر الإسلامى على اختلاف مفرداته، من التشيع إلى الصوفية، ومن التأثير الشعبوى إلى الالتزام القومى، ومن الاجتهاد إلى السلفية، وكان هذا التأسيس الفكرى يعتمد على القرآن الكريم مصدراً أساسياً للفكر الإسلامى، وكان الحديث الشريف مصدراً أساسياً للفقه الإسلامى الذى أوغل المسير فى ميدانه الفقهاء من أتباع المحدثين الذى شددوا على السنة الصحيحة، بعد أن تسرب إلى الحديث الشريف كثير من الدخيل.

وهكذا فلقد تحاشى الباحثون فى الفكر الإسلامى تناول المسائل الفقهية إلا قليلاً، لكى لا يدخلوا فى شرك المذاهب التى استغلها السياسيون لحصر أشياعهم وضبط طريقتهم فى الحكم والقضاء والتفسير.

وكان أبو حيان التوحيدى واحداً من أولئك المفكرين الذين أنفقوا حياتهم فى توكيد دعائم الفكر الإسلامى، من خلال منهجية خاصة قدمت المعارف الدينية والدينية والتجارب الفكرية والتعاملية، بكثير من الجرأة والموضوعية بعيداً عن التبعية الفكرية لمذاهب وافدة دخيلة من يونان أو الفرس، أو لمذاهب مستخدمة للأئمة الأربعة وغيرهم من أئمة الشيعة، أو حتى من أتباع المعتزلة أو أتباع الصوفية، ولذلك فإننا مازلنا نحتار فى تحديد هوية التوحيدى وموقعه من خلال العناوين المذهبية، ونكتفى بالقول إن التوحيدى كان ظاهرة ثقافية بذاته، وإنه قدم لنا من خلال كتبه التى بقيت بعد حريقه الفاجعى، موسوعة الفكر الإسلامى التى ماتزال مشروعة حتى يومنا هذا.

وكمثال على حرية موقفه واستقلالية تفسيره لمسائل فكرية تناولها بعض الفقهاء دونما تعمق أو تفنيد كاف، وأحيانا بتعصب وعدائية، نسوق هنا مسألة منع التشبيه في التصوير، هذه المسألة التي أعيد طرحها منذ الثلاثينيات في هذا القرن على لسان المستشرقين أولاً، ثم تناولها الفقهاء معتمدين على مواقف بعض المحدثين من أمثال النووي، الذين أكدوا على إطلاق المنع في الحديث الشريف «إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون الذين يضاھون بخلق الله»، وثمة أحاديث أخرى لا تخرج عن هذه الصورة، دون إيضاح أسباب المنع، عدا ما كان قد عرضه النحاة من أمثال أبي علي الفارسي عندما قالوا استناداً إلى قواعد النحو، إن سبب المنع هو عدم تصوير الله تعالى صورة الآحاد أو الأجساد، لكي لا تقع في شرك الصنمية والوثنية وهو كفر لا جدل فيه. أو أن سبب المنع الخؤول دون ادعاء الرسام أنه قادر على تصوير المخلوقات متجاوزاً حدود مقدرة الواحد الخالق المصور. وفي جميع كتب أبي حيان التوحيدى وبخاصة (الإشارات الإلهية) و(الإمتاع والمؤانسة) و(المقابسات)، لانرى في حديثه عن الصورة بجميع أشكالها، الإلهية والطبيعية والبشرية أى تأسيس على الحديث الشريف، أو على آراء الأئمة والفقهاء، بل هو مباشر موقفه باتجاه العقيدة التوحيدية وماتمليه عليه من أحكام إلهية تتلخص في آية أساسية «ليس كمثله شئ».

ويبنى أبو حيان حديثه عن الصورة الإلهية على المبدأ التوحيدى الذى يميز الإسلام، فهو يصف الخالق «إن الكل باد منه وقائم به وموجود له وصائر إليه»^(١) ؛ ولهذا فإنه ليس من الممكن تصوير الله صورة الأجساد، ولا يمكن تشبيهه بأية صورة كانت، لأنه المطلق، والمطلق لا يمكن أن يصبح نسبياً وهى آفة التصوير الغربى الذى صور الخالق على سقف كنيسة السكستين، شيخاً يخلق الكون ويخلق الإنسان، ولم تكن صورة هذا الشيخ غريبة عن صورة إله الإغريق زفس، رب الأرباب فى مجمع الإلهة الوثنية.

ولذلك فإن التوحيدى عندما قال: «إن جميع الأسماء الحسنى تضيق على الله وجميع الرسوم الدلالية عاجزة عن تصوير الله»، لأن الإنسان يبقى عاجزاً عن إدراك سمات الرب، ولكنه بعقله وحدثه قادر على الإيمان بقوته الخالقة من خلال مخلوقاته وأسرارها، ومن خلال الكون وخفاياه.

ويبقى الله كما فى القرآن الكريم ﴿هو الأول والآخر والظاهر والباطن﴾ ولهذا يقول التوحيدى «وإن الله تعالى لما كان محجبا عن الأبصار، ظهرت آثاره فى صفحات العالم وأجزائه وحواشيه وأثنائه».

(١) الإشارات الإلهية / ص ٣٧٩.

ويتفق أبو حيان مع بعض مفسرى الحديث الشريف، من أن المنع قاصر على تصوير الله، فيقول تأسيساً على معنى الوجدانية والإيمان بها، إن تصوير الله يتم بعيداً عن المكان والكيف قريباً من الدهر والزمان، «وأما من أشار إلى الذات فقط بعقله البريء السليم، من غير تورية باسم ولا تحلية برسم مخلصاً مقدساً، فقد وفى حق التوحيد بقدر طاقته البشرية، لأنه أثبت الآنية (الزمان) ونفى الأينية (المكان) والكيفية (الشكل)، وعلاه عن كل فكر وروية (المنطق الصورى)» (١).

وهكذا فإن أبا حيان التوحيدى عندما يبرر الصورة الإلهية، فهو يضع شروطاً لها تلتزم بمعنى التوحيد الذى ينفى الصفات البشرية عن الله، فيقول: «فلما جل عن هذه الصفات، بالتحقيق فى الاختيار. وصف بها بالاستعارة على الاضطرار، لأنه لا بد لنا من أن نذكره ونصفه، وندعوه، ونعبده، ونقصده، ونرجوه، ونخافه، ونعرفه» (٢).

ولكن كيف نحقق الصورة الإلهية؟ يقول التوحيدى: «هى أبعد منا فى التحصيل إلا بمعونة الله تعالى، فلا طريق إلى وصفها وتحديدتها إلا على التقريب... إلا أنها مع ذلك ترسم بأن يقال: هى التى تجلت بالوحدة وثبتت بالدوام ودامت بالوجود» (٣).

ولأول مرة بعد ألف عام نكتشف مع التوحيدى أسباب ظهور الرقش العربى، الهندسى والنباتى، بمنطق توحيدى وليس بمنطق المنع الذى سار عليه المستشرقون، من أن الرقش العربى كان زخرفة تعاطاها المزوقون والرقاشون كبديل للتصوير الممنوع. دون التمييز بين الصورة الإلهية والصورة التشبيهية التى تحدث أبو حيان عن أشكالها ومراميها، وقدم لها المبررات الكاملة بعيداً جداً عن منطق المنع، الذى لم يكن مطروحاً كقضية أساسية من قضايا علم الجمال الإسلامى كما هو الأمر اليوم، وموقفه هذا يضع حداً لزيادة أوار الجدل فى قضية المنع، طالما أنها ليست مسألة مبدئية إلا من حيث هى أمر لمنع تصوير الله أو لمضاهاته فى عملية التصوير والخلق.

وهكذا، فإن الرقش العربى هو تصوير دينى إسلامى يقوم على مبدأ التوحيد، أما التصوير التشبهى فهو تصوير مدنى يقوم على وظائف ثقافية لا يضع الشرع دونها مانعاً ما. فالتصوير التشبهى مباح عندما يكون الغرض منه تذكير الحواس بأشياء سبق أن

(١) المقاسات/ ٣٠ / ١٨٦.

(٢) الإمتاع/ ٣ / ١٣٥.

(٣) الإمتاع/ ٣ / ١٣٥.

أدركتها. أو لتصوير أشياء وكائنات موهومة ليس لها ظل في الواقع أو في الذهن ، أو لتصوير الأمور العقلانية المحضة كي تصبح مألوفة واضحة.

ويحلل التوحيدى على لسان أبى سليمان أشكال الصور التشبيهية، فمنها مايقوم على الوهم وهى الصور الفلكية، ومنها مايقوم على تمثيل أثر الله فى الكون وهى الصورة الطبيعية، ومنها الصورة الرمزية التى تعبر عن العناصر الأربعة الماء والهواء والتراب والنار وهى الصورة الأسطقسية. ومنها صورة الأشياء المصنوعة، الكرسي، السرير. ومنها الصورة النفسية وهى شقيقة للصورة العقلية وهى راجعة للعلم والمعرفة. ومنها الصور التى تعبر عن الغائب والأحلام والوجدان وهى أشبه بالصورة السريالية والميتافيزيقية اليوم.

الفصل الثانی عشر

الطوره المطلقة



١ - الجمال المطلق

٢ - الصور الإلهية غير المشبهة

٣ - وصف انصورة الإلهية

٤ - المعرفة فرض إلهي

الطوره المطلقة

١ - الجمال المطلق

يرى التوحيدى أن الجمال الإلهى مصدر الجمال الكلى، وهو الجمال المطلق الذى تنعكس منه جمالات الكائنات والأشياء. وفى كتابه (الهوامل والشوامل) ^(١) يقول : «من الحُسن فى غاية لا يجوز أن يكون فيها وفى درجتها شئ من المستحسنات، لأنها هى سبب حُسن كل حسن، وهى التى تفيض بالحسن على غيرها، إذا كانت معدنه ومبدأه، وإنما نالت الأشياء كلها الحسن والجمال والبهاء منها وبها»، «والعالم السفلى مع تبدله فى كل حال واستحالته فى كل طرف ولمح، مستقبل لذلك العالم العلوى، شوقاً إلى كماله وعشقاََ لجماله، وطلباً للتشبه به، وتحقيقاً بكل ما أمكن من شكله». ^(٢) ، وهو فى هذا يربط بين الجمال المادى والجمال المثالى ضمن نطاق نظرية الأخلاق. وهو إذ يفسر التذوق الجمالى على أساس الطبيعة والذات، فهو فى مردود الجمال يعتمد المرجعية العقلية النفعية، فيربط بين الجمال والخير، أو بين القبح والشر، ولكنه مع ذلك كان ينادى بأولوية الجمال المطلق، ثم لا يتردد فى تأكيد دور المنفعة واللذة من التمتع بالجمالى. وعندما يتحدث عن العشق، فإنه يربطه بالجمال، ولهذا فإنه يجعل الجمال الإلهى فى أعلى مستويات العشق الإلهى، ويرى الجمال الطبيعى من خلال الذات أو النفس، كما يرى جمال الآخرين من خلال الأخلاق، ويرى الجمال الفنى من خلال التناسب. ويرى جمال الأديب من خلال النحو وليس من خلال المنطق.

(١) الهوامل، ص ٤٣.

(٢) المقاسات، ص ٥٨.

٢ - الصورة الإلهية غير المشبهة

يتساءل أبو حيان عن ماهية الصورة فيقول: «هى التى بها يخرج الجوهر إلى الظهور عند اعتقاب الصور إياه»، ثم يحدد مبادئ الفن العربى والتى تقوم على الرقش المجرى ممثلاً معنى القدرة الإلهية التى لاتحد، والتى ترفض التشبيه، أو تشبيه وتمثيل اللّٰه، ولهذا فهو يقول:

«وأنا أعوذ باللّٰه من صناعة لا تحقق التوحيد ولا تدل على الواحد ولا تدعو إلى عبادته والاعتراف بوحدانيته، والقيام بحقوقه، والمصير إلى كنفه، والصبر على قضائه والتسليم لأمره، ووجدت أرباب هذه الصناعات، أعنى الهندسة والطب والحساب، والموسيقى والمنطق والتنجيم معرضين عن تجشم هذه الغايات، بل وجدتهم تاركين الإمام بهذه الحافات، وهذه آفة نسال اللّٰه السلامة منها والعافية من عواقبها»^(١).

ولكن كيف يستطيع الإنسان تصور اللّٰه وتمثيل معناه فنياً؟ يقول التوحيدى:

«فلما جل عن هذه الصفات، بالتحقيق فى الاختيار، وصف بها بالاستعارة على الاضطرار، لأنه لا بد لنا من أن نذكره ونصفه وندعوه ونعبده ونقصده ونرجوه ونخافه ونعرفه»^(٢).

حتى يتابع قوله: «الجود والكرم والقدرة والجبروت والملكوت تأبى ذلك، فصارت هذه الأسماء والصفات سلالم لنا إليه، لا حقائق يجوز أن يظن به شئ منها»^(٣).

والتوحيدى من أشد القائلين حماسة، باستحالة وصف الذات الإلهية ويروى فى ذلك قصة جرت بين رجلين تناظرا فى وصف اللّٰه، فاحتكما إلى أعرابى فقال لأحدهما وكان مشبهاً: أما أنت فتصف صنماً، وقال للثانى: وأما أنت فتصف عدماً. وكلاهما تقولان على اللّٰه ما لم تعلمما^(٤).

ولهذا، فإن التوحيدى يصور اللّٰه هذه الصورة الكلية المطلقة فيقول: «إن الكل باد منه، وقائم به، وموجود له، وصائر إليه»^(٥). «يضيق عنه الاسم مشاراً إليه، والرسم

(١) الإمتاع / ٣ / ١٣٥.

(٢) الإمتاع / ٣ / ١٣٤.

(٣) الإمتاع / ٣ / ١٩٦.

(٤) الإشارات إلى الإلهية ٢٧٩ - ٢٨٠.

(٥) المقابسات ١٠ / ١٤٩.

مدلولاً به عليه،^(١) . فليس بإمكاننا تصور الوجود الإلهي، لأننا بطبعنا ميالون إلى ربط الحياة بالحس والحركة والمادة والهيولى، إننا «زمانيون، مكانيون، خياليون، وهميون، ظنيون، منقسمون، مما كان وما يكون حريون بالجهل، جديرون بالنقص، وإنما ندرك بعض ما ندرك إذا صفت طبيعتنا وزال عنا تقسمنا وفارقنا وهمنا، وزال حسنا، وعلا زماننا إلى دهرنا، وعطف علينا العقل بشاعة، وأودعنا ماهو من جواهره ودرره»^(٢) .

ويخاطب التوحيدى الإنسان فيقول له : «إذا سما بك العز إلى علياء التوحيد، فتقدس قبل ذلك عن كل ماله رسم فى الكون، وأثر فى الحس وبيان فى العيان»^(٣) .

وفى مجال تفسير الآية الكريمة : ﴿ هو الأولُ والآخِرُ والظاهرُ والباطنُ ﴾ يقول أبو حيان : «إن الإشارة إلى ما بدأ به الله من الإبداع والتصوير والإبراز والتكوين»^(٤) . والإشارة فى (الآخر) إلى المصير إليه فى العاقبة «إنه عز وجل لما كان محجّباً عن الأبصار، ظهرت آثاره فى صفحات العالم وأجزائه وحواشيه وأثنائه»، «على أنه فى احتجابه بارز محتجب، وبيان هذا أن الحجاب من ناحية الحس، والبروز من ناحية العقل». «لأنه ليس فى العقل والمعقول شئ وإنما الريب والشك والظن والتوهم كلها من علائق الحس وتوابع الخلقة»^(٥) .

ولهذا، فإن التوحيدى ينادى بتنزيه الصورة الإلهية عن كل شبه بل عن كل تورية . «وأما من أشار إلى الذات فقط بعقله البرئ السليم من غير تورية باسم، ولا تحلية برسم، مخلصاً مقدساً، فقد وفى حق التوحيد بقدر طاقته البشرية، لأنه أثبت الآنية ونفى الأينية والكيفية، وعلاه عن كل فكر وروية»^(٦) .

٣ - وصف الصورة الإلهية

ويصف التوحيدى فى كتاب (الإمتاع والمؤانسة) الصورة الإلهية، كما تحدث فى ذلك فى كتابه (الإشارات الإلهية) ونعود هنا إلى تقديمها مجتمعة .

(١) المقابسات ١٠ / ١٤٩ .

(٢) رسالة الحياة ٧٩ - الرسائل .

(٣) الإشارات الإلهية، ٢٥٤ .

(٤) الإمتاع ٢ / ١٩٠ .

(٥) المرجع نفسه ١٩٠ .

(٦) المقابسات ٣٠ / ١٨٦ - ١٨٧ .

عن أبي سليمان يقول التوحيدى : «أما الصورة الإلهية وهي أعلاها في الرتبة والحقيقة، وهي أبعد منا في التحصيل إلا بمعونة الله تعالى، فلا طريق إلى وصفها وتحديدتها إلا على التقريب، وذلك أن البساطة تغلب عليها، إلا أنها مع ذلك توسم بأن يقال: هي التي تجلت بالوحدة، وثبتت بالدوام ودامت بالوجود»^(١).

ويوضح التوحيدى الصورة الإلهية ترد بمقارنتها بمفهوم الصورة العقلية فيقول:

«إن الصورة الإلهية ترد عليك وتأخذ منك، والصورة العقلية تصل إليك فتعطيك، فالأولى بقهر وقدر، والثانية برفق ولطافة، وتلك تحجبك عن: لم وكيف، وهذه تفتح عليك: لم وكيف: وتلك تنحى ولا تطلب وهذه يسعى إليها، ويسأل عنها وتوجد، وأنوار الصورة الإلهية بروق تمر، وأنوار الصورة العقلية شمس تستنير، وتلك إذا حصلت لك بالخصوصية لا نصيب لأحد منها، وهذه إذا حصلت لك فأنت وغيرك شرع فيها. وتلك للصون والحفظ، وهذه للبذل والإفاضة»^(٢).

٤ - المعرفة فرض إلهي

في كتابه (الهوامل والشوامل)^(٣)، يتحدث أبو حيان التوحيدى عن الحاجة إلى العلم مستهدياً ولا شك بكتاب الله تعالى وقوله : ﴿ هل يستوى الذين يعلمون والذين لا يعلمون ﴾ [الزمر / ٩] فيقول على لسان مسكويه، «إن النفس إذا اشتاقت إلى العلم الذي هو غايتها نقلت صورة العلوم إلى ذاتها حتى تكون الصورة التي حصلها مطابقة لصورة المنقول منه، لا يفضل عليها، ولا ينقص منها، وهو حيثئذ علم محض، وإن كانت الصورة المنقولة إلى النفس غير مطابقة للمنقول فليس بعلم...».

ثم يشرح آلية المعرفة فيقول: «ولما كانت نفس الإنسان هيولانية مشتاقة إلى الكلام الموضوع لها بأن يتصور بصورة الموجودات كلها، أعنى الأمور الكلية دون الجزئية، وكانت قوية على ذلك، وكانت صورة الموجودات فيها غير مضيضة بعضها مكان بعض، بل هي بالضد من الأجسام، في أنها كلما استثبتت صورة في ذاتها قويت على استثباتات أخرى، وخلصت الصورة كلها من بعض، وذلك بلا نهاية، كان الإنسان محتاجاً إلى تعلم العلم أى استثبات صور الموجودات وتحصيلها عنده».

(١) الإمتاع ٣ / ١٣٧ .

(٢) الإمتاع ٣ / ١٣٨ .

(٣) الهوامل، ت أحمد أمين وأحمد صقر - القاهرة ١٩٥١ .

فى الفقرة الأولى يحدد مسكويه آلية المعرفة، ويبين أن العلم غاية النفس أو الذات الإنسانية، والمعرفة هى تطابق صور المعلوم مع انعكاسها فى الذات، وإذا لم تكن مطابقة فليس من علم ومعرفة .

ثم ينتقل فى الفقرة الثانية إلى القول، إن الذات الإنسانية هى فى حالة قابلية التشكل (الهيولى) حسب صورة الموجودات، وتقوى بها وتصبح جاهزة تلقائياً لاستثبات صورة أخرى. ويشير مسكويه إلى الأمور الكلية وليس الجزئية وهذه لا يمكن تحصيلها إلا إذا كانت الصورة الأولى معلومة، حتى لو كانت مطلقة، وعملية تصور النفس أى العلم، هى عملية مؤيدة من الله بالنور الإلهى والحدس الربانى، وتقوم على البصيرة أى على الرؤية الحدسية.

وفى (الإشارات الإلهية) ^(١) التى تجلت فيها عبقرية أبى حيان التعبيرية وموقفه الواعى من السلة الإلهية، ومفهومه الصحيح من الرب وعلاقة الإنسان بالخالق المطلق، نراه يفسر الدور الحضارى الذى يمارسه المسلم بعبادته الله، وبتقربه منه عن طريق كشف أسراره لمعرفة العالم، والعلم بأسرار الوجود.

ويبدأ التوحيدى بدعوة المؤمن المسلم إلى العلم والعمل، وأن الله تعالى قد حض الإنسان على اليقظة. ويقوم التوحيدى بدعوة الإنسان إلى الوعى الذى يؤدى إلى النجاح ورضا الله والطمأنينة والقرار.

واليقظة أو الوعى وسيلة الكشف عن سر الأشياء، وهى أسرار إلهية تمت بإذن الحق الذى أخفى الخوفى، وثواب ذلك الصفو فى الحياة والوصل مع الإله، وهذا هو الإيمان المستمر والعبادة الصالحة المطلوبة. ولا بد أن نسترجع مقتطفات مما كتبه التوحيدى فى مقدمة الإشارات الإلهية (ميمون الابتداء مبارك الانتهاء).

يقول التوحيدى، أيها الإنسان «إذا توالى عليك هاتف العلم، فاعلم أنك محثوث على العمل، وإذا أشهدت غيب حالك، فاعلم أنك مخصص باليقظة».

واليقظة هنا هى التجلى، تجلى معرفة الخالق من خلال السعى إليه عن طريق الكشف عن أسرار الكون والتصدى للكليات.

(١) الإشارات الإلهية، بدوى - القاهرة ١٩٥٠ .

ويقول مسكويه: «يا هذا . . زين وجهك بالصورة الإلهية، حسن أثرك بالنية القوية
التقية، أنت في مناط الربوبية فلا تهبط إلى قاع العبودية».

هنا، يحاول أبو حيان استرجاع مكانة الإنسان في العقيدة الإسلامية، ويذكره أن
الإسلام صانه وأعزه وقربه من ربه وأعتقه من أسره ومن عثراته، ومدّه بالقوة والعزم
والجرأة والعلم، وأصبح الإنسان صاحب رسالة. ولذلك فإنه بهذه الجدارة مطالب بمعرفة
الأسرار الكونية، مطالب بالعلم، ففي جميع الأشياء في الوجود، «آية تدل على سر
مطوى وعلانية منشورة، وقدرة بادية وحكمة محسورة، وإلهية لائقة وعبودية شائقة،
وخافية مشوقة، وبادية معوقة، فاصرف زمانك كله في فلي هذه الأنباء واستنباط هذه
الأنباء».

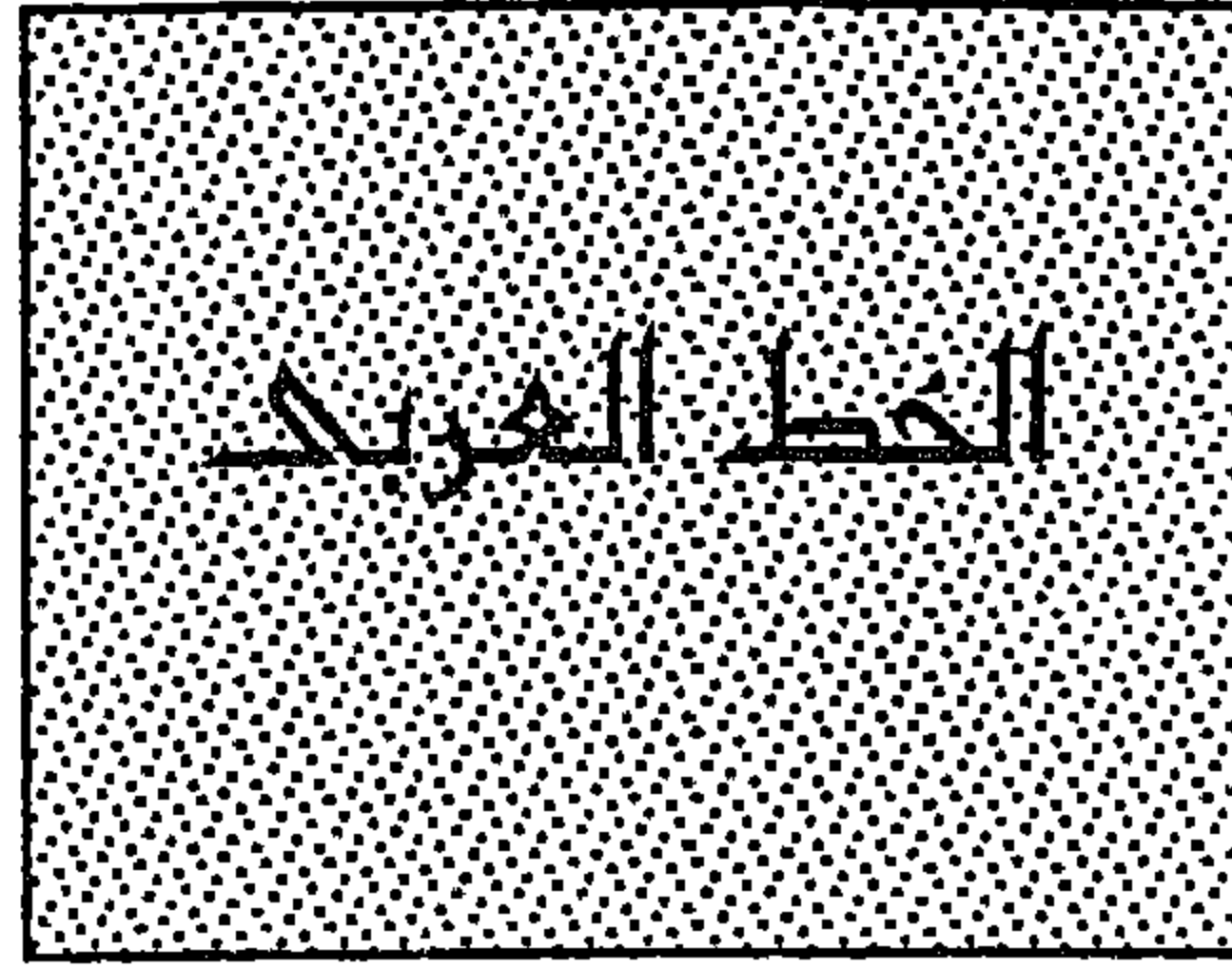
ولكنه يسأل الإنسان هل هو قادر على السؤال، سؤال الله عن سر الكون. .

يا هذا . . . «أين أنت عما وراء ذلك مما لا يبدو إلا بإذن الحق الذي أخفى الخوافي
على أنها البوادي . . ذلك سر لا سبيل إلى السؤال عنه لأنه جراءة عليه . .»، «وسبحان
من لو شاء لأرانا في الذي أرانا غير ما أرانا». هنا يوضح أبو حيان أن طلب العلم
لا يختلف عن العبادة، فإذا قام به المؤمن كسب الطمأنينة والصفو، «فيالك من رَدْح لا كرب
بعده ويالك من صفو لا كدر معه، ويالك من وصل لاهجر يشيعه، ويالك من قبول لارد
يريبه. اللهم لاتحرمنا هذه المقامة في دار المقام، فإنك أنطقتنا بوصفها، وشوقتنا إليها
بذكرها، فبحرقة إنطاقك لنا بوصفها، وبذمام تشويقك إيانا إياها، ألا أنعمت بالنا بالقرار
معك، وأقررت أعيننا بالنظر إلى وجهك». «اللهم إنا في سكرة من وارداتك، وفي حيرة
من مجارى أقدارك، وليتك إذا لم تخصصنا بانكشاف العين، لم تشعرنا التمني لما لم تجريه
مشيئتك، ولم يسبق في معلومك». «اللهم اجعلنا من المخصوصين بالاطلاع على أسرارك
وإعلانك، المطمئين على بساط خيرك وحياتك، ياذا الجلال والإكرام».

الفصل الثالث عشر

الخط العربي

- ١ - الصورة غير المشبهة (الخط)
- ٢ - أنواع الخطوط العربية
- ٣ - شروط الخط الجميل
- ٤ - أنواع الأقلام في الخط
- المعمري
- ٥ - مبادئ تقنية في الخط



١ - الصورة غير المشبهة (الخط)

ولقد اهتم أبو حيان التوحيدى بعلم الكتابة أى بفن الخط، وكانت له فى ذلك رسالة فى علم الكتابة هى من أقدم ما ألف بالعربية فى هذا الفن.

لقد امتهن أبو حيان الوراقه كما ذكرنا، وكان خطه جميلاً، واتصل بخطاطى زمانه، من أصحاب الأقلام البارعة، وأرباب الخطوط اليانعة.

والخط السائد فى زمانه هو الخط الكوفى وكان على اثنتى عشرة قاعدة.

٢ - أنواع الخطوط العربية

يعدد التوحيدى أنواع الخط الكوفى فيورد منها : «الإسماعيلى، والمكى، والمدنى، والأندلسى، والشامى، والعراقى، والعباسى، والبغدادى، والمشعب، والريحانى، والمجرد، والمصرى، فهذه هى الخطوط العربية التى كان منها ما هو مستعمل قديماً، ومنها قريبة الحدوث، وأما هذه الطرائق المستنبطة فهى مروية عن الصحابة حتى اتصلت بابن مقلة وياقوت وغيرهم، وهم تفننوا فيها بحسب اجتهادهم»^(١).

٣ - شروط الخط الجميل

يقول ابن مقلة: «إن حسن الخط يحتاج إلى تصحيح أربعة أشياء:

١ - الرصف وهو وصل كل حرف إلى حرف.

٢ - التأليف وهو جمع كل حرف غير متصل إلى غيره على أفضل ما ينبغى ويحسن

(١) الرسائل.

٣ - التسطير وهو إضافة الكلمة إلى الكلمة حتى تصير سطرًا منظم الوضع كالمسطرة.

٤ - التنصیل وهو مواقع المدات المستحسنة من الحروف المتصلة» (١).

ويضع أبو حيان شروطاً للخط الجميل فيقول: «والكاتب يحتاج إلى سبعة معان: الخط المجرد بالتحقيق، والمحلى بالتحديق، والمجمل بالتحويق، والمزين بالتخريق، والمحسن بالتشقيق، والمجاد بالتدقيق، والمميز بالتفريق:

أما المجرد بالتحقيق فإبانة الحروف كلها، منثورها ومنظومها، مفصلها وموصلها، بمداتها وقصراتها، وتفسيرجاتها وتعويجاتها، حتى تراها كأنها تبتسم عن ثغور مفلجة، أو تضحك عن رياض مدبجة.

وأما المراد بالتحديق، فإقامة الحاء والخاء والجيم وما أشبهها على تبيض أوساطها، محفوظة عليها من تحتها وفوقها وأطرافها، سواء أكانت مخلوطة بغيرها أم بارزة عنها حتى تكون كالأحداق المفتحة.

وأما المراد بالتحويق فإدارة الواوات والفاءات والقافات وما أشبهها مصدرية وموسطة ومذنبية يكسبها حلاوة ويزيدها طلاوة.

وأما المراد بالتخريق فتفتيح وجوه الهاء والعين والغين وما أشبهها كيفما وقعت أفراداً وأزواجاً، بما يدل الحس الضعيف على اتصاحها وانفتاحها.

وأما المراد بالتعريق فإبراز النون والياء وما أشبهها، مما يقع في إعجاز الكلمة مثل: عن وفي ومتى وإلى وعلى بما يكون كالمنسوج على منوال واحد.

وأما المراد بالتشقيق فتكثف الصاد والضاد والكاف والطاء وما أشبه ذلك مما يحفظ عليها التناسب والتساوى. فإن الشكل يصح ومعهما يحلو، والخط في الجملة كما قيل هندسة روحانية بآلة جسمانية.

وأما المراد بالتنسيق، فتعميم الحروف كلها مفصولها وموصولها بالتصفيه وحياطتها من التفاوت في التأدية، ونفض العناية عليها بالتسوية.

وأما المراد بالتوفيق فحفظ الاستقامة في السطور من أوائلها وأواسطها وأواخرها وأسافلها وأعاليتها بما يفيدها وفاقاً لا خلافاً.

(١) ابن مقلة: رسالة في علم الخط والقلم، مخطوطة بدار الكتب، القاهرة وانظر. صبح الاعشى، ج ٣/ص ١٣٩.

وأما المراد بالتدقيق، فتحديد أذنان الحروف بإرسال اليد، واعتماد سنن القلم، وإدارته مرة بصدرة، ومرة بسنية، ومرة بالاتكاء ومرة بالارتخاء، بما يضيف إليهما بهجة ونوراً ورونقاً وشدوراً.

وأما المراد بالتفريق، فحفظ الحروف مزاحمة بعضها لبعض، وملابسة أول منها لآخر، ليكون كل حرف منها مفارقاً لصاحبه بالبدن، جامعاً بالشكل الأحسن.

ويختتم أبو حيان شروط الخط الجميل بشرط أساسي جامع فيقول: «هذه جملة كافية متى كان طبع الكاتب مؤاتياً، وفعله مواطناً وقريحته عذبة وطيبته وطئة».

٤ - أنواع الأقلام في الخط العربي

وقدم أبو حيان في رسالته عن علم الكتابة، تفاصيل عن أنواع الأقلام وطرق بريها وقطها. والقلم هو الوسيلة الأساسية لفن الكتابة ولذلك وجب اختياره بدقة «وخير الأقلام ما استمكن نضجه في جرمه، وجف ماؤه في قشره، وقطع بعد إلقاء بذره، وصلب شحمه وثقل حجمه». «والقلم المحرف يكون الخط به أضعف وأحلى، والمستوى أقوى وأصفى، والمتوسط بينهما يجمع أحد حالتهما، وما كان في رأسه طول فهو يعين اليد الخفيفة على سرعة الكتابة، وما قصر فبخلافه».

«ويتم برى القلم بأربع طرق:

الفتح: وهو في القلم الصلب أكثر تعبيراً، وفي الرخو أقل، وفي المعتدل بينهما.

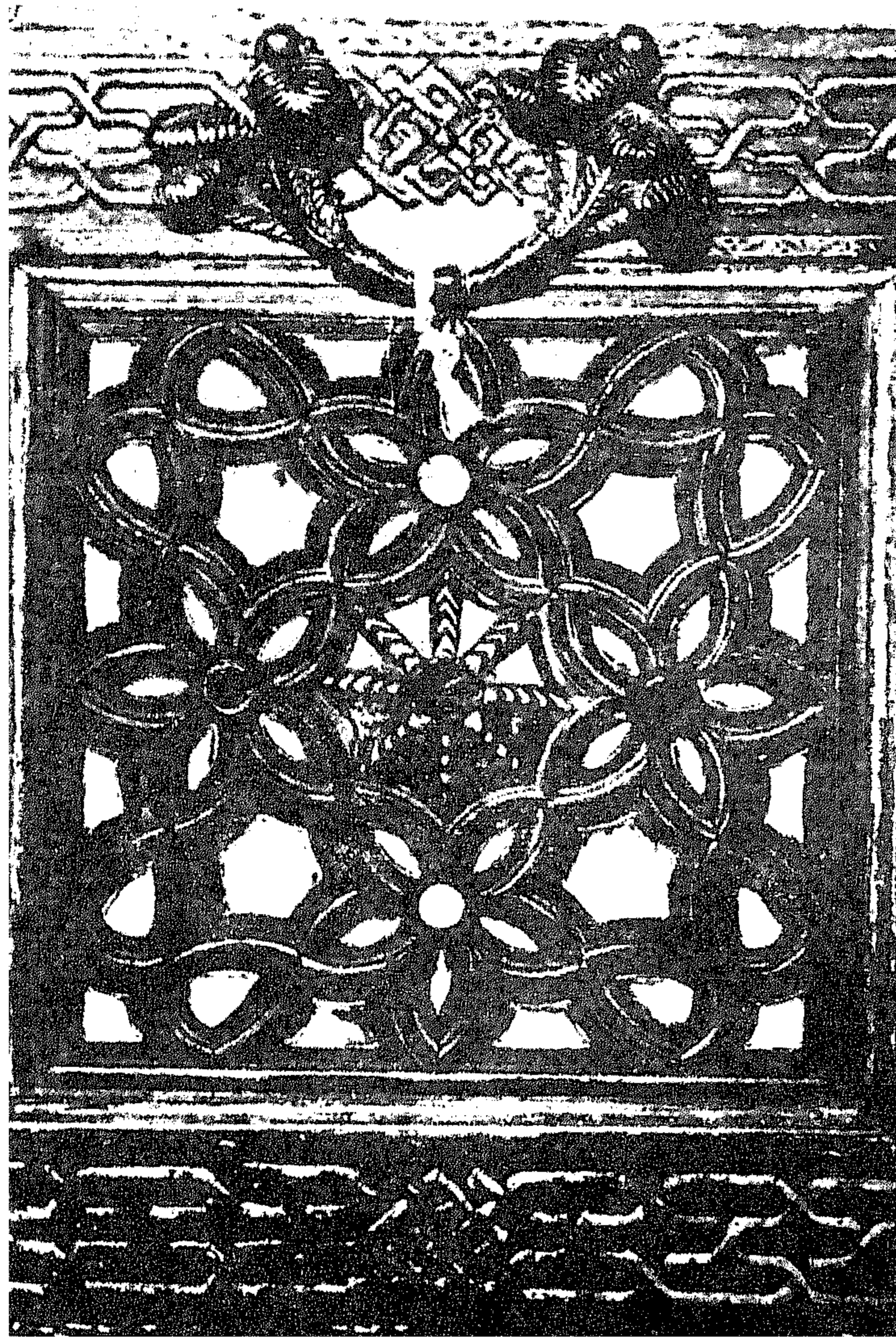
والنحت: أي نحت حواشي القلم وبطنه فيكون مستوياً من جهة السنين معاً ولا يحيف على أحد الشقين فتضعف سنه، وتكون شحمة القلم في بطنه متساوية، وأن يكون الشق متوسطاً لجلفة القلم، دق أو غلظ.

الشق: إذا كان القلم صلباً فيشق أكثر الجلفة، وإن كان رخواً يكون مقدار ثلث الجلفة وإن كان معتدلاً يتوسط.

القط: وهو إما محرف أو مستو أو قائم أو مصوب.

وأجودها المحرف المعتدل. ويكون الخط به أضعف وأحلى.

ومن الخطاطين من يجنح إلى تدوير القطعة ويمدها، ويرغب فيها، وأعنى بالمدورة أن لا تظهر لها تحريفاً. أما القط المستوي، فيتم بوضع يدك بالسكين على الاستواء، لا يميل



إلى جهة. والخط به أقوى وأصفى، وأما القط القائم، فإن يكون استواء القشرة والشحمة معاً. والقط المصوب، غير محمود وهو قط الجلفة مع عدم استواء القشرة والشحمة، ويقول الخطاط الوزير ابن مقلة: أطل الجلفة وحسنها وحرف القطة وأيمنها، والقط هو الخط.

من خلال ما تقدم نستطيع أن نستخلص أسماء أقسام القلم:

القصبة، وتغلفها القشرة، وتحت القشرة الشحمة، وعند برى القلم تتم فتحة فتشكل ما يسمى البطن، وفى طرفى البطن الحواشى ورأس القلم، وتنتهى بالقطة، وطرفا القطة يسميان السنان.

والقلم أنواع، منه الفارسى والبحرى والنبطى، حسب نوع القصب.

٥ - مبادئ تقنية فى الخط

ويستعرض أبو حيان بعض المبادئ التعليمية التقنية التى جاء بها غيره من مشاهير الوراقين والخطاطين فيقول على لسان إبراهيم بن العباس مخاطباً غلاماً بين يديه:

«ليكن قلمك صلباً بين الدقة والغلظ، ولا تبره عند عقدة، فإن فيه تعقيد الأمور، ولا تكتب بقلم ملتو، ولا ذى شق غير مستو، فإن أعوزك الفارسى والبحرى، واضطرت إلى الأقلام النبطية، فاختر منها ما يضرب إلى السمرة، واجعل سكينك أحد من الموسيقى، ولا تبر به غير القلم، وتعهد بالإصلاح، وليكن مقطك أصلب الخشب لتخرج القطة مستوية، وابر قلمك إلى الاستواء لإشباع الحروف، وإذا أجلت فإلى التحريف، وأجود الخط أبينه، وأجود القراءة أبينها»^(١).

وكان الحسن بن وهب يقول: سيحتاج الكاتب إلى خلال، منها: تجويد برى القلم، وإطالة جلفته، وتحريف قطته، وحسن التانى لامتطاء الأنامل وإرسال المدة بقدر إشباع الحروف، والتحرز عند إفراغها من التطليس وترك الشكل على الخطأ، والإعجام على التصحيف، وتسوية الرسم، والعلم بالفضل، وإصابة المقطع.

وينصح سعيد بن حميد الكاتب أن يتبع الفنان الخطاط ما يلى:

(١) الرسائل ٥٦ .

«أن يأخذ القلم في أصلح أجزائه، وأبعد ما يمكن من موضع المداد فيه، ويعطيه من أرض القرطاس حظه، ولا يكتب بالطرف الناقص في سنه، ويضعه على عيار قسطه، ويصوره بأحسن مقاديره حتى لا يقع التمنى لما دونه، ولا يخطر بالبال شأو ما فوقه، ويعدله في شطره، ويشبهه مما يأتي من شكله، ويقرن الحرف بالحرف على قياس ما مضى من شرطه في تقريب مساحته، وتبعيد مسافته، ولا يقطع الكلمة بحرف يفرد في غير سطره، ويسوى أضلاع خطوط كتابته، ولا يحليه بما ليس من زيه، ولا يمنعه ما هو له بحقه، فتختلف حليته وتفسد تسميته» (١).

ومن أحسن ما كتب في صناعة الخط قصيدة وضعها الخطاط ابن الجواب (ت - ٥٣١٤هـ):

يا من يريد إجادة التحرير	ويروم حسن الخط والتصوير
إن كان عزمك في الكتابة صادقاً	فارغب إلى مولاك في التيسير
اعدد من الأقلام كل مثقف	صلب يصوغ صناعة التحبير
وإذا عمدت لبريه، فتوخه	عند القياس بأوسط التقدير
انظر إلى طرفيه، فاجعل بريه	من جانب التدقيق والتحضير
واجعل لجلفته قواماً عادلاً	يخلو عن التطويل والتقصير
والشق وسطه ليبقى بريه	من جانبيه مشاكل التقدير
حتى إذا أتقنت ذلك كله	إتقان طب بالمواد خبير
فاصرف لرأي القبط عزمك كله	فالقط فيه جملة التدبير
لاتطمعن في أن أبوح بسره	إنى أضن بسره المستور
لكن جملة ما أقول بأنه	ما بين تحريف إلى تدوير
والق دواتك بالدخان مدبراً	بالخل أو بالحصرم المعصور

(١) الرسائل ٥٧ .

وأضف إليه مغرة قد صولت حتى إذا ماخمرت فاعمد إلى فاكبسه بعد القطع بالمعصار كي ثم اجعل التمثيل دأبك صابراً ابدأ به في اللوح متفضياً له لاتخرجلن من الردئ تخطه فالأمر يصعب ثم يصبح هيناً حتى إذا أدركت ما أملتته فاشكر إلهك واتبع رضوانه وارغب لكفك أن تخط بنانها فجميع فعل المرء يلقاه غداً

مع أصفر الزرنيخ والكافور الورق النقي الناعم المخبور ينأى عن التشميث والتغيير ما أدرك المأمول مثل صبور عزمأ تجرده عن التشمير فى أول التمثيل والتسطير ولرب سهل جاء بعد عسير أضحيت رب مسرة وحبور إن الإله يجيب كل شكور خيراً تخلفه بدار غرور عند التقاء كتابه المنشور

وقال الوزير ابن مقلة: تحتاج الحروف فى تصحيح أشكالها إلى خمسة أشياء:

الأول - التوفية:

وهى أن يؤتى كل حرف من الحروف حظه من الخطوط التى يركب منها من مقوس ومنحن ومنسطح.

الثانى - الإتمام:

وهو أن يُعطى كل حرف قسمته من الأقدار التى يجب أن يكون عليها، من طول أو قصر أو دقة أو غلظ.

الثالث - الإكمال:

وهو أن يؤتى كل خط من الهيئات التى ينبغى أن يكون عليها من انتصاب، وتسطيح، وانكباب، واستلقاء، وتقويس.

الرابع - الإشباع:

وهو أن يؤتى كل خط حظه من صور القلم التي يتساوى به فلا يكون بعض أجزائه أدق من بعض ولا أغلظ، إلا فيما يجب أن يكون كذلك من أجزائه بعض الحروف من الدقة عن باقيه، مثل الألف والراء ونحوهما.

الخامس - الإرسال:

وهو أن يرسل يده بالقلم في كل شكل يجرى بسرعة من غير احتباس يضرسه، ولا توقف يرعشه..

وفي شروط الخط الجميل يورد القلقشندى:

«إن الخط إنما يسمى جيدا إذا حسنت أشكال حروفه، وإنما يسمى رديئا إذا قبحت أشكال حروفه، وحسن صورة حروف الخط في العين شبيه بحسن مخارج اللفظ العذب في السمع، والوجه في تصحيح الحروف أن يبدأ أولا بتقويمها مفردة مبسطة لتصح صورة كل حرف منها على حياها، ثم يؤخذ في تقويمها مجموعة مركبة، وأن يبدأ من المركب بالثنائي، والثلاثي، ثم الرباعي ثم بالخماسي، إلخ.. وأن يعتمد في التمثيل والمشابهة والتقليد على المهرة في الخطوط، والأخذ من العارفين بأوضاعها ورسومها الذين تناقلوها عن فحول الخط وأجيزوا بالتعليم، إلى أن تصبح في نفسه ملكة لكثرة مشقته واستمراره ودوامه على تقليد الجيد من الخط بالتوالي والتدرج كما تقدم، وبكثرة دوام الصنع تكون جودة المصنوع كما هو الحال في جميع الصناعات، كما وإن استعمال آلاتها هي الأقلام وهي فوق الكل حيث قيل (الخط كله للقلم) فإن لكل خط من الخطوط قلما من الأقلام يصلح لذلك الخط، وهذه الأقلام المختلفة نظير آلات الصنائع المختلفة التي يصنع الصانع بكل آلة منها جزءا من صناعته لا يصنع به غيره، ولا يعول على كتابة خط من الخطوط بنقل مثاله (أو تقليده) بنفسه فإن ذلك لا يكفي، إذ لو كان ذلك كافيا لاستغنى في جميع الصنائع عن الأساتذة الماهرين، على أن كثيرا من أصحاب الخطوط قد كتبوا طبعاً دون التوقيف من أحد على طريقة من طرق المحررين، إلا أن الأفضل أن يبنى الخط على أصل يكون له أساسا، فإذا فصلت أحواله انكشف فساد كثير من حروفه»^(١).

فحرفة أصول الخط وهندسته، وكيفيته وحقيقته، أشرف من عمله تقليدا من غير تحقيق، فتجد العاكف على تعلمه بالمواظبة، يحصل على حظ عظيم مما يستوفى تعلمه من

صبح الاعشى ٣/ ٢٢، وانظر مصور الخط العربي - تأليف ناجى زين العابدين ٣٧٢.

كيفية عن أشياخه الأساتذة وفحول الخط الذين مارسوها حتى بلغوا التجويد والإتقان.

وقديما قال الشاعر:

إذا شئت أن تحظى بحسن كتابة
تخير ثلاثاً واعتمدها فإنها
مداداً وطرساً محكماً وبراءة
ولا بد من شيخ يريك شخوصها
ومن لا له شيخ وعاش بعقله
ومرتبة في العالمين تزين
على بهجة الخط المليح تعين
إذا اجتمعت قُرت بهن عيون
يساعد في إرشادها ويعين
فذاك هباء عقله وجنون

الفصل الرابع عشر

بين النثر والشعر

١ - الكلام بين البديهة والروية

٢ - مزايا النثر وعيوبه

٣ - مزايا الشعر وعيوبه

٤ - المعانى مقياس جودة الكلام

بين النثر والشعر

١ - الكلام بين البديهة والروية

يقول أبو حيان في التفريق بين الشعر والنثر: « وقد قال الناس في هذين الفنين ضرورياً من القول لم يسعدوا فيها من الوصف الحسن، والإنصاف المحمود، والتنافس المقبول، إلا ماخالطه من التعصيب والمحك، لأن صاحب هذين الخلقين لا يخلو من بعض المكابرة والمغالطة» (١). ويستعرض أبو حيان آراء شيوخه في التمييز بين الفنين فيقول على لسان أبي سليمان:

«إن الكلام إما أن يكون شعراً من عفو البديهة، أو نثراً من كد الروية، أو مركباً بينهما. أما الشعر، فهو أصفى غرضاً ولكنه أبعد عن العقل.

أما النثر فهو أشفى غليلاً ولكنه أقل اقتراباً من الحس.

وأما المركب فهو أوفى على العناية، ولكن قيمته تختلف باختلاف دور الشعر والنثر فيه، وإذا تجرد المركب من التكلف كان بليغاً رائعاً».

وعن عائذ الكرخي صالح بن علي «إن النثر أصل الكلام، فهو أشرف من الشعر وخاصة لأن الكتب المقدسة نزلت نثراً، ولأن الوحدة فيه أظهر وأنه بعيد عن التكلف، ثم إنه إلهي بالوحدة لأنه بدئي. وهو طبيعي بالبداة، والبداة في الطبيعيات وحدة».

وعن عيسى الوزير: «النثر من قبل العقل، والنظم من قبل الحس، ولدخول النظم في

(١) الإمتاع / ٢ / ١٣١ ومابعدها.

طى الحس دخلت إليه الآفة، وغلبت عليه الضرورة، واحتيج إلى الإغضاء عما لا يجوز مثله فى الأصل الذى هو النثر»^(١).

ونلخص ما جاء به أبو حيان من أسباب أفضلية النثر على الشعر بالنقاط التالية:

١ - أن النثر أصل الكلام، وأن الناس يلجأون للتعبير عن أفكارهم إلى النثر، أما الشعر فلا يلجأ إليه إلا عن ضرورة أو حاجة.

٢ - أن النثر بعيد عن الصنعة، قريب من سلاسة الطبع، فهو بذلك أقرب إلى الفن: «إن من شرف النثر أنه مبرأ من التكلف، منزه عن الضرورة، غنى عن الاعتذار والافتقار والتقديم والتأخير، والحذف والتكرير...»^(٢).

٣ - الوحدة فى النثر واضحة، وهى من عناصر العمل الفنى الجميل، وهو فى وحدته إلهى وسبب وحدته فى كونه طبيعى بالبداة.

٤ - النثر برئ من التزلف والتكسب أمام الخلفاء والوزراء، على عكس الشاعر فلا نراه إلا قائما، باسط اليد، ممدود الكف.

أما الشعر فهو:

١ - صناعى «داخل فى حصار العروض وأسر الوزن وقيد التأليف، مع توقي الكسر واحتمال أصناف الزحاف».

٢ - حسى «ولدخول النظم فى طى الحس دخلت إليه الآفة، وغلبت عليه الضرورة واحتيج إلى الإغضاء عما لا يجوز مثله فى الأصل الذى هو النثر»^(٣).

على أن للشعر ميزات يورد التوحيدى بعضها قائلا على لسان العلماء:

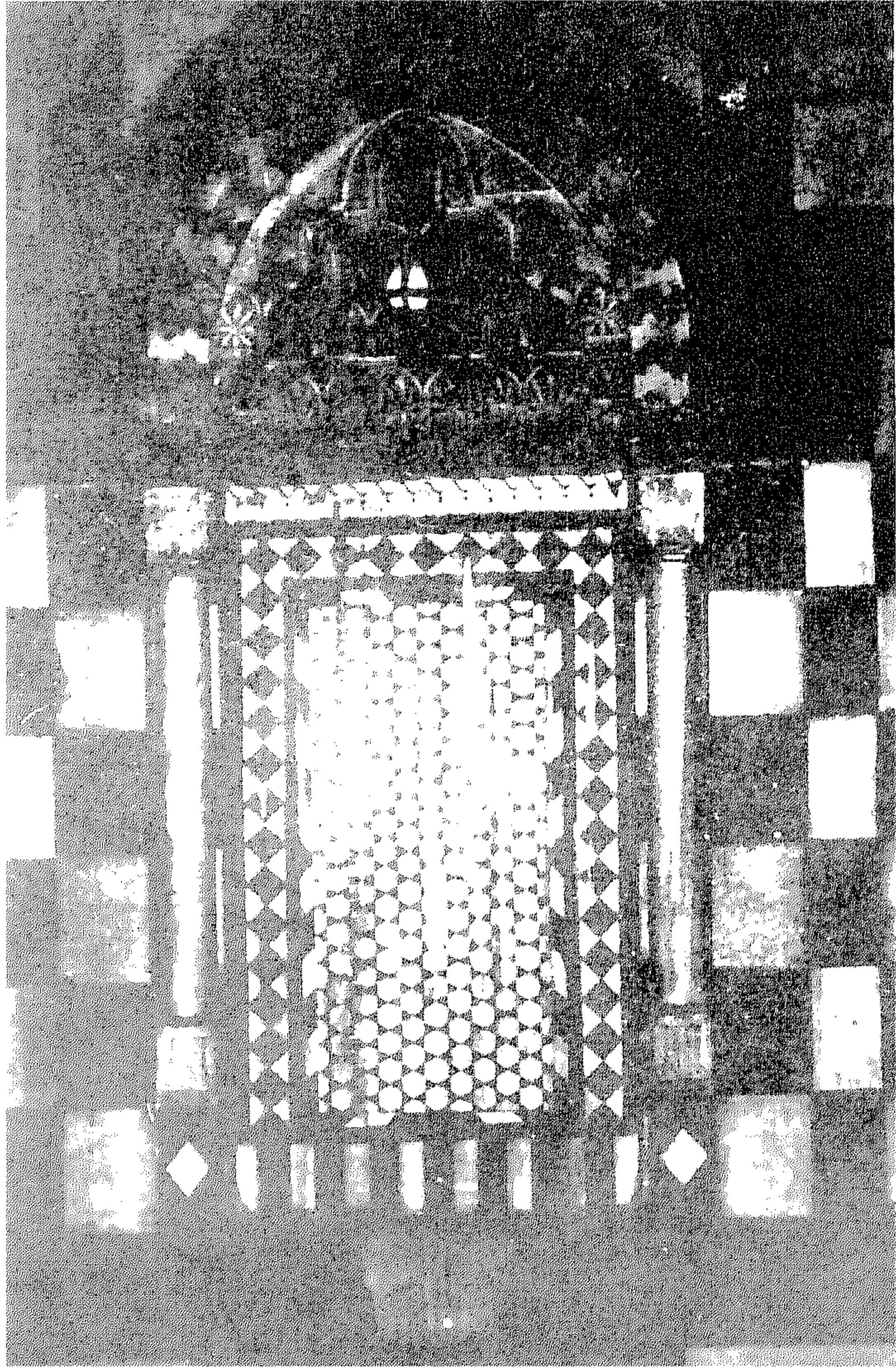
١ - الشعر فن مستقل له أصوله وقواعده وأسراره، وله مكانة لا يستطيع أن يرقى إليها إلا المجيدون.

٢ - الشعر موسيقى لو دخلت على النثر لأفسدته. «والغناء معروف الشرف عجيب

(١) المصدر نفسه، ١٣٤ .

(٢) المصدر نفسه، ١٣٣ .

(٣) المصدر نفسه .



الأثر، عزيز القدر، ظاهر النفع فى معاينة الروح، ومناغاة العقل، وتنبيه النفس، واجتلاب الطرب، وتفريج الكرب، وإثارة الهزة، وإعادة العزة، وإذكار العهد، وإظهار النجدة، واكتساب السلوة، وما لا يحصى عدده» (١).

٣ - الشعر أقرب إلى النفوس وأكثر شعبية وحكمة (للشعراء حلبة). على أن التوحيدى يعود إلى التوفيق بين أهمية النظم والنثر وإلى الدعوة إلى فن يجمع بين فضائل النثر ومزايا الشعر، فيقول على لسان معلمه أبى سليمان: «المعانى المعقولة بسيطة (أى مبسطة) فى بحبوحة النفس، لا يحوم عليها شئ قبل الفكر، فإذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق والفهم الدقيق، ألقى ذلك إلى العبارة، والعبارة حيثئذ تتركب بين وزن هو النظم للشعر، وبين وزن هو سياقة الحديث، وكل هذا راجع إلى نسبة صحيحة أو فاسدة، وصورة حسنة أو قبيحة، وتأليف مقبول أو ممجوج، وذوق حلو أو مر، وطريق سهل أو وعر» (٢).

قال: «فإذا كان الأمر فى هذه الحال على ما وصفنا، فللنثر فضيلته التى لا تنكر، وللنظم شرفه الذى لا يجحد ولا يستر، ولأن مناقب النثر فى مقابلة مناقب النظم، ومثالب النظم فى مقابلة مثالب النثر».

ويعرف أبو حيان فى كتاب (المقاسبات) الشعر بقوله: «الذى منتهاه قوائم فى نفس صاحبه، ثابت فى قريحته، يجيش به صدره، ويجود به طبعه وصح عليه ذوقه» (٣). كما يعرف بلاغة النثر بقوله: «التى علم صاحبها وطالبها ما ينتهى إليه، ويقف عليه من تنميق لفظ، وتزويق غرض».

ولكى يكون الفصل بين الشعر والنثر أكثر وضوحاً، نستعيد هنا ما يقوله أبو حيان فى (الإمتاع والمؤانسة) على لسان أبى سليمان قال:

«الكلام ينبعث فى أول مبادئه إما من عفو البديهة، وإما من كد الروية، وإما أن يكون مركباً منهما، وفيه أقواهما بالأكثر والأقل؛ ففضيلة عفو البديهة أنه يكون أصفى، وفضيلة كد الروية أنه يكون أشفى، وفضيلة المركب منهما أنه يكون أوفى؛ وعيب عفو البديهة أن تكون صورة العقل فيه أقل؛ وعيب كد الروية أن تكون صورة الحس فيه أقل،

(١) المصدر نفسه، ١٣٦.

(٢) الإمتاع ٢ / ١٣٨.

(٣) المصدر نفسه.

وعيب المركب منهما بقدر قسطه منهما: الأغلب والأضعف؛ على أنه إن خُص هذا المركب من شوائب التكلف، وشوائب التعسف، كان بليغا مقبولا، رائعا حلوا، تحتضنه الصدور، وتختلسه الأذان، وتنتهبه المجالس، ويتنافس فيه المنافس بعد المنافس، والتفاضل الواقع بين البلغاء في النظم والنثر، إنما هو في هذا المركب الذي يسمى تأليفا ورسفا؛ وقد يجوز أن تكون صورة العقل في البديهة أوضح، وأن تكون صورة الحس في الروية ألوح، إلا أن ذلك من غرائب آثار النفس ونوادير أفعال الطبيعة، والمدار على العمود الذي سلف نعتة، ورسا أصله.

٢ - ميزات النثر وعيوبه

وعن أبي عائد الكرخي صالح بن علي يقول أبو حيان: «النثر أصل الكلام، والنظم فرعه؛ والأصل أشرف من الفرع، والفرع أنقص من الأصل؛ لكن لكل واحد منهما زائئات وشائئات، فأما زائئات النثر فهي ظاهرة، لأن جميع الناس في أول كلامهم يقصدون النثر، وإنما يتعرضون للنظم في الثاني بداعية عارضة، وسبب باعث، وأمر معين.

قال: ومن شرفه أيضا أن الكتب القديمة والحديثة النازلة من السماء على السنة الرسل بالتأييد الإلهي مع اختلاف اللغات كلها منشورة مبسطة، متباينة الأوزان، متباعدة الأبنية، مختلفة التصاريف، لا تنقاد للوزن، ولا تدخل في الأعراف؛ هذا أمر لا يجوز أن يقابله ما يدحضه، أو يعترض عليه بما يُحرّضه.

قال: ومن شرفه أيضا أن الوحدة فيه أظهر، وأثرها فيه أشهر، والتكلف منه أبعد، وهو إلى الصفاء أقرب، ولا توجد الوحدة غالبية على شيء إلا كان ذلك، لا يلا على حسن ذلك الشيء، وبقائه، وبهائه ونقائه.

قال: ومن فضيلة النثر أيضا كما أنه إلهي بالوحدة، كذلك هو طبيعي بالبداة، والبداة في الطبيعيات وحدة، كما أن الوحدة في الإلهيات بدأة، وهذا كلام خطير.

قال: ألا ترى أن الإنسان لا ينطبق في أول حاله من لدن طفوليته إلى زمان مديد إلا بالمشور المتبدد، والميسور المتردد؛ ولا يلهم إلا ذاك، ولا يناغي إلا بذاك؛ وليس كذلك المنظوم، لأنه صناعي؛ ألا ترى أنه داخل في حصار العروض وأسر الوزن وقيد التأليف، مع توقى الكسر، واحتمال أصناف الزحاف، لأنه لما هبطت درجته عن تلك الربوة العالية، دخلته الآفة من كل ناحية.

قال: فإن قيل: إن النظم قد سبق العروض بالذوق، والذوق طباعى؛ قيل فى الجواب: الذوق وإن كان طباعيا فإنه مخدوم الفكر، والفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الإلهام مستخدم للفكر، والإلهام مفتاح الأمور الإلهية.

قال: ومن شرف النثر أيضا أنه مبرأ من التكلف، منزه عن الضرورة، غنى عن الاعتذار والافتقار، والتقديم والتأخير، والحذف والتكرير، وما هو أكثر من هذا مما هو مدون فى كتب القوافى والعروض لأربابها الذين استنفدوا غايتهم فيها.

وقال عيسى الوزير: النثر من قبل العقل، والنظم من قبل الحس، ولدخول النظم فى طى الحس دخلت إليه الآفة، وغلبت عليه الضرورة واحتيج إلى الإغضاء عما لا يجوز مثله فى الأصل الذى هو النثر.

وقال ابن طرارة - وكان من فصحاء أهل العصر بالعراق -: النثر كالحرة، والنظم كالأمة، والأمة قد تكون أحسن وجها، وأدمث شمائل، وأحلى حركات: إلا أنها لا توصف بكرم جوهر الحرة ولا بشرف عرفها، وعتق نفسها، وفضل حياتها.

وقال: ولشرف النثر قال الله تعالى فى التنزيل: (إذا رأيتهم حسبتهم لؤلؤا منثورا) ولم يقل: لؤلؤا منظوما؛ ونجوم السماء منتثرة وإن كان انتشارها على نظام، إلا أن نظامها فى حد العقل، وانتشارها فى حد الحس، «لأن الحكمة إذا غطيت نفسها كانت الغلبة للصورة القائمة بالقدرة».

وقال أحمد بن محمد كاتب الدولة: الكلام المنثور أشبه بالوشى، والمنظوم أشبه بالمنثور المخطط، والوشى يروق غيره.

وقال: كنا فى نثار فلان، ولا يقال: كنا فى نظام فلان.

وقال ابن هندو الكاتب: إذا نُظِرَ فى النظم والشعر على استيعاب أحوالهما وشرائطهما، والاطلاع على هوائيهما وتواليهما، كان أن المنظوم فيه نثر من وجه والمنثور فيه نظم من وجه، ولولا أنهما يستهمان هذا النعت لما اختلفا ولا اختلفا.

وقال ابن كعب الأنصارى: من شرف النثر أن النبى صلى الله عليه وسلم لم ينطق إلا به أمرا وناهيا، ومستخبرا ومخبرا، وهاديا وواعظا، وغاضبا وراضيا، وما سلب النظم إلا لهبوته عن درجة النثر، ولا نزه عنه إلا لما فيه من النقص، ولو تساويا لنطق بهما، ولما اختلفا خص بأشرفهما الذى هو أجول فى جميع المواضع، وأجلب لكل ما يطلب من المنافع.

فهذا قليل من كثير مما يكون تبصرة لباغى هذا الشأن، ولن يتوخى حديثه عند كل إنسان» (١).

٣ - ميزات الشعر وعيوبه

يقول أبو حيان: «وأما ما يفضل به النظم على النثر فأشياء سمعناها من هؤلاء العلماء الذين كانت سماء علمهم درورا، وبحر أدبهم متلاطما، وروض فضلهم مزدهرا، وشمس حكمتهم طالعة، ونار بلاغتهم مشتعلة، وأنا أتى على ما يحضرنى من ذلك، منسوباً إليهم، ومحسوباً لهم، ليكون حقهم به مقضياً وذكرهم على مر الزمان طرياً.

قال السلاوى: من فضائل النظم أن صار لنا صناعة برأسها، وتكلم الناس فى قوافيها، وتوسعوا فى تصاريفها وأعاريفها، وتصرفوا فى بحورها، واطلعوا على عجائب ما استخزن فيها من آثار الطبيعة الشريفة، وشواهد القدرة الصادقة؛ وما هكذا النثر، فإنه قصر عن هذه الذروة الشامخة، والقلة العالية، فصار بذلك بذلة لكافة الناطقين من الخاصة والعامة والنساء والصبيان.

وقال أيضاً: من فضائل النظم أنه لا يُغنى ولا يُحْدَى إلا بجيده، ولا يؤهل للحن الطنطنة؛ ولا يحلى بالإيقاع الصحيح غيره، لأن الطنطنات والنقرات والحركات والسكنات لا تتناسب إلا بعد اشتمال الوزن والنظم عليها، ولو كان فعل هذا بالنثر كان منقوصاً، كما لو لم يفعل هذا بالنظم لكان محسوساً؛ والغناء معروف الشرف، عجيب الأثر، عزيز القدر، ظاهر النفع فى معاينة الروح، ومناغاة العقل، وتنبية النفس، واجتلاب الطرب، وتفريج الكرب، وإثارة الهزة، وإعادة العزة، وإذكار العهد، وإظهار النجدة واكتساب السلوة، وما لا يحصى عدده.

ويقال: ما أحسن هذه الرسالة لو كان فيها بيت من الشعر، ولا يقال؛ ما أحسن هذا الشعر لو كان فيه شئ من النثر، لأن صورة المنظوم محفوظة، وصورة المنثور ضائعة.

وقال ابن نباتة: من فضل النظم أن الشواهد لا توجد إلا فيه، والحجج لا تؤخذ إلا منه، أعنى أن العلماء والحكماء والفقهاء والنحويين واللغويين يقولون: قال (الشاعر)؛ و (هذا كثير فى الشعر)، و(الشعر قد أتى به). فعلى هذا، الشاعر هو صاحب الحججة، والشعر هو الحججة.

(١) الإمتاع ٢ / ١٣٢.

وقال الخالغ : الشعراء حلبة، وليس للبلغاء حلبة، وإذا تتبعت جوائز الشعراء التي وصلت إليهم من الخلفاء وولاة العهود والأمراء والولاة في مقاماتهم المؤرخة ومجالسهم الفاخرة، وأنديتهم المشهورة، وجدتها خارجة من الحصر، بعيدة من الإحصاء؛ وإذا تتبعت هذه الحال لأصحاب النثر لم تجد شيئاً من ذلك؛ والناس يقولون: ما أكمل هذا البليغ لو قرض الشعرا ولا يقولون: ما أشعر هذا الشاعر لو قدر على النثر؛ وهذا لغنى الناظم عن النثر، وفقر الناثر إلى الناظم؛ وقد قدم الناس أبا على البصير على أبي العيلاء، لأن أبا على جمع بين الفضيلتين، وضرب بالسيفين فى الحومتين، وفاز بالقدهين الفعليين فى المكانين.

وقال لنا الأنصارى: سمعت ابن ثوابة الكاتب يقول: لو تصفحنا ما صار إلى أصحاب النثر من كتاب البلاغة، والخطباء الذين ذبوا عن الدولة، وتكلموا فى صنوف أحداثها وفنون ما جرى الليل والنهار به؛ مما فتق به الرتق، ورتق به الفتق، وأصلح به الفاسد، ولمَّ به الشعث، وقربَّ به البعيد، وبعد به القريب، وخفق به الحق، وأبطل به الباطل، لكان يوفى على كل ما صار إلى جميع من قال الشعر ولاك القصيد، ولهج بالقريض، واستماح بالمرحمة، ووقف موقف المظلوم، وانصرف انصراف المحروم، وأين من يفتخر بالقريض، ويدل بالنظم، ويباهى بالبديهة، من وزير الخليفة، ومن صاحب السر، ومن ليس بين لسانه ولسان صاحبه واسطة، ولا بين أذنه وأذنه حجاب؟! ومتى كانت الحاجة إلى الشعراء كالحاجة إلى الوزراء؟! ومتى قام وزير لشاعر للخدمة أو للتكرمة؟! ومتى قعد شاعر لوزير على رجاء وتأميل؟! بل لا ترى شاعرا إلا قائما بين يدي خليفة أو وزير أو أمير باسط اليد، ممدود الكف يستعطف طالبا، ويسترحم سائلا؛ هذا مع الذلة والهوان، والخوف من الخيبة والحرمان، وخطر الرد عليه فى لفظ يمر، وإعراب يجرى، واستعارة تعرض، وكناية تعترض، ثم يكون مقليا مشينا بما يظن به من الهجاء الذى ربما دلّاه فى حومة الموت، وقد براً الله تعالى بإحسانه القديم ومته الجسم صاحب البلاغة من هذا كله، وكفاه مؤونة الغدر به، والضرر فيه» (١).

٤ - المعانى مقياس جودة الكلام

قال أبو سليمان: « المعانى المعقولة بسيطة فى بحبوحة النفس، لا يحوم عليها شئ قبل الفكر، فإذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة، والعبارة

(١) الإمتاع ٢ / ١٣٢

حينئذ تتركب بين وزن هو النظم للشعر، وبين وزن هو سياقة الحديث؛ وكل هذا راجع إلى نسبة صحيحة أو فاسدة، وصورة حسناء أو قبيحة، وتأليف مقبول أو ممجوج، وذوق حلو أو مر، وطريق سهل أو وعر، واقتضاب مفضل أو مردود، واحتجاج قاطع أو مقطوع، وبرهان مسفر أو مظلم، ومتناول بعيد أو قريب، ومسموع مألوف أو غريب.

قال، فإذا كان الأمر في هذه الحال على ما وصفنا فللنثر فضيلته التي لا تنكر، وللنظم شرفه الذي لا يجحد ولا يستر، لأن مناقب النثر في مقابلة مناقب النظم، ومثالب النظم في مقابلة مثالب النثر؛ والذي لا بد منه فيهما السلامة والدقة، وتجنب العويص، وما يحتاج إلى التأويل والتخليص. وقد قال بعض العرب: خير الكلام ما لم يجتج معه إلى كلام^(١).

(١) الإمتاع ٢ / ١٣٨

التوحيدى



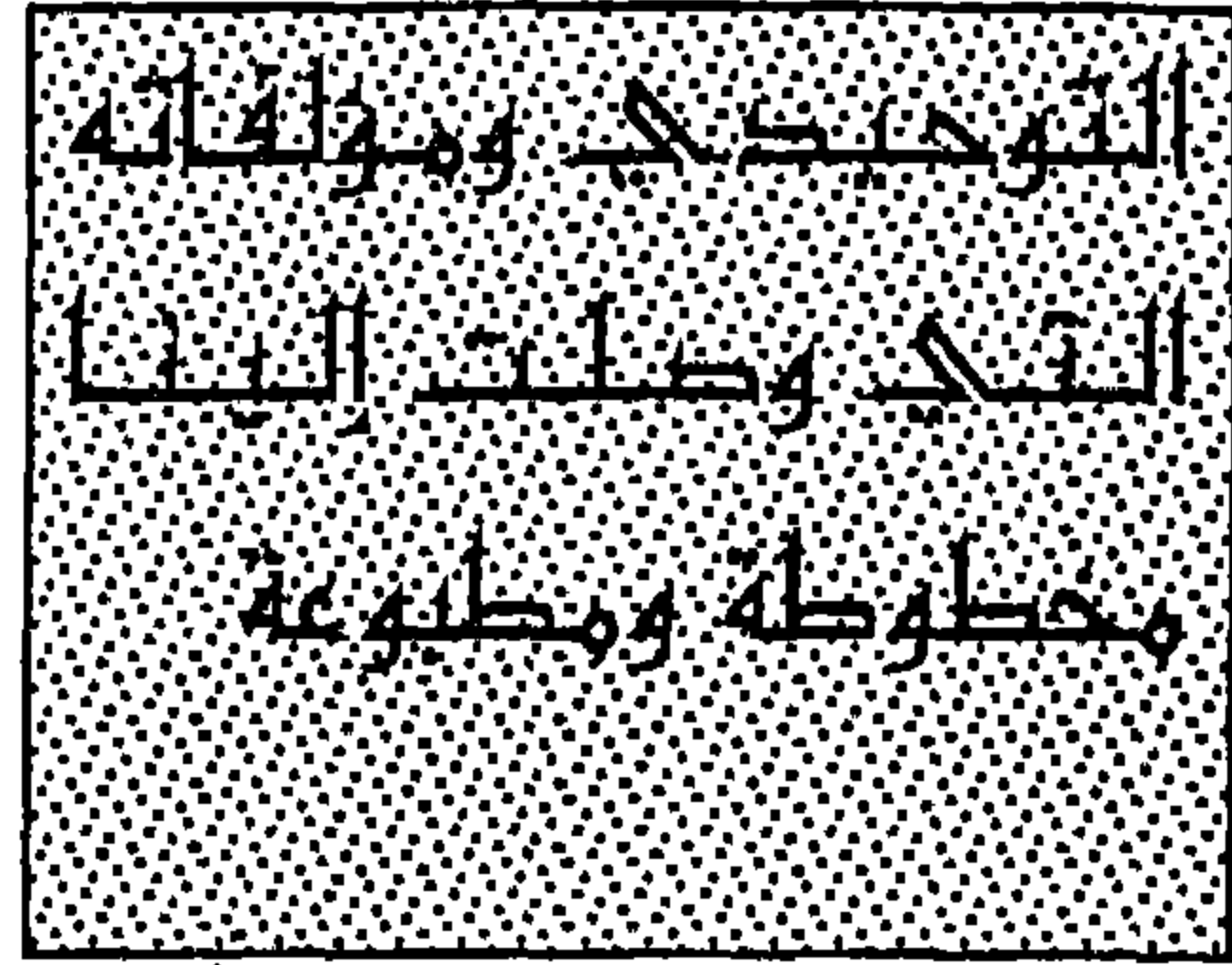
مؤلفاته التكميلية وصلت

إلينا مخطوطة

ومطبوعة

- أهم المراجع

- الفهرس



١ - أخلاق الوزيرين و (مثالب الوزيرين):

وضع أبو حيان هذا الكتاب في مثالب الوزيرين أبي الفضل ابن العميد والصاحب ابن عباد بعد أن قصدهما من بغداد، آملاً في أن يجد لديهما حظوة وطلباً للجدوى والجاه، ولكن - كما يقول عن الصاحب بن عباد: «ابتليت به، كذلك هو ابتلى بي ورماني عن قوسه مفرقاً، فأفرغت ما كان عندي على رأسه مغيظاً، وحرمني فازدريته... والبادى أظلم» (أخلاق الوزيرين، ٦ - ٨٧)، فألف هذا الكتاب في مثالبهما.

مخطوطاته: نسخة وحيدة في مكتبة أسعد أفندي في استانبول برقم ٣٥٤٢ .

طبعااته: تحقيق: محمد بن تاويت الطنجي، دمشق: مطبوعات المجمع العلمي العربي، المطبعة الهاشمية، ١٣٨٥هـ / ١٩٦٥ م، ٧٠٠ ص، م، ١٧ ص، ف ١٣٨ ص.

٢ - الإشارات الإلهية [والأنفاس الروحانية]:

وهي في التصوف، ألفها يعد سنة ٣٧١هـ، إذ يذكر في إحداها أنه نطق بهذه الإشارات بعد أن تجاوز السبعين.

وهي تقع في الأصل في جزئين لم يصل إلينا منها سوى الجزء الأول وقسم من الثاني يشتمل على ٥٤ رسالة.

طبعااته: تحقيق: عبد الرحمن بدوي، القاهرة: مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٣٦٩هـ / ١٩٥٠ م، ج ١: ٤٦٣ ص، م ٤٠ ص + ٧ ص نماذج من المخطوط، ف ٦ مراجعات.

الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٨١م ٣٨٩ ص، ٣٨ ص + ٦ ص نماذج من المخطوط.

تحقيق: وداد القاضي، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٣م، ٤٨٦ ص.

٣ - الإمتاع والمؤانسة:

موضوعه أدب، يذكر في مقدمته أنه ألفه استجابة لرغبة أبداها أبو الوفاء المهندس البوزجاني.

طبعاته تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، مطبعة الناشر، ١٩٣٩م، ج ١: ٢٦٧ ص، ٢٠٢ ص، ف ٢١ ص.

ج ٢: ١٩٤٢ م ٢٣١ ص، ف ٢٦ ص.

ج ٣: ١٩٤٤ - ٢٥٥ ص، ف ٢٥ ص.

● ط ثانية، ١٣٧٣ هـ / ١٩٥٣ م، (عن السابقة).

● بيروت: المكتبة العصرية، ١٣٧٣ هـ / ١٩٥٧ م.

● بيروت: دار مكتبة الحياة، د . ت ، (بالأوفست)، عن السابقة.

٤ - بصائر القدماء وبشائر الحكماء المعروف بـ (البصائر والذخائر):

من أهم ما حواه هذا الكتاب مناظرة أبي بكر الصديق مع علي ومبايعته إياه، وقد اقتبس العلماء هذه الرسالة، ومنهم من اتهم التوحيدي بأنه هو واضعها مثل ابن أبي الحديد في شرح (نهج البلاغة).

طبعاته: عناية أحمد أمين السيد أحمد صقر، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، مطبعة الناشر، ١٣٧٣ هـ / ١٩٥٣ م.

تحقيق: عبد الرزاق محيي الدين، بغداد: مطبعة النجاح، ١٩٥٤، ٢٤٤ ص، م ٦ ص، ف ١٢ ص: المحتوى، الإعلام.

تحقيق: إبراهيم الكيلاني، دمشق: مكتبة أطلس ومطبعة الإنشاء، ١٩٦٤م، المجلد الأول، ٦٦٧ ص، م ١٣ ص + ٤ ص نماذج مصورة من المخطوط، ف ١٤٠ ص.

المجلد الثاني، ق ١ : ١٩٦٦ م ٣٥٤ ص، م ٣ ص، ف ٥٣ ص (كالسابق).

المجلد الثاني ق ٢ : ٩٥٨ ص، ف ٩٠ ص.

المجلد الثالث، ق ١ : ٤٠٥ ص، ف ٥٥ ص، (كالسابق).

المجلد الثالث، ق ٢ : ٣٢٠ ص، ف ٤٨ ص.

المجلد الرابع : ٣٥٤ ص، ف ٥٠ ص.

تحقيق: وداد القاضي، تونس: الدار العربية للكتاب، ١٣٩٨ هـ / ١٩٧٨ م، ج ٧ : ٤٣١ ص، ف ٦٣ ص، ف ٨٧ ص.

تحقيق: وداد القاضي، بيروت: دار صادر ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٨ م، عشرة أجزاء.

٥ - رسائل أبي حيان التوحيدى:

توجد رسائل أبي حيان مفردة فى مكاتب تركيا.

طبعتها:

تحقيق: إبراهيم الكيلانى، دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٨٥، ٤٢٧ ص، ١٩٦ ص دراسة عن التوحيدى، ف ١٣ ص.

الرسائل المنشورة، وهى:

١ - رسالة السقيفة.

٢ - رسالة فى علم الكتابة.

٣ - رسالة الحياة.

٤ - رسالة فى العلوم.

٥ - رسالة إلى أبى الفتح بن العميد.

٦ - رسالة إلى أبى الوفاء المهندس البورجانى.

٧ - رسالة أخرى إلى الوزير أبي عبد الله العارض ، وزير صمصام الدولة البويهى .

٨ - رسالة إلى القاضى أبى سهل ، على بن محمد .

٦ - الصداقة والصديق:

ذكر فى مقدمته أنه بدأ فى تأليفه سنة ٣٧١ هـ بعد أن ذكر لأبى الخير زيد بن رفاعه شيئاً من موضوعه نقله إلى الوزير أبى عبد الله بن سعدان قبل تحمّله أعباء الدولة وتدبره أمر الوزارة، فأعجب بموضوعه وطلب إليه أن يتم تدوينه ولكنه شغل عنه .

قال أبو حيان: «ولما كان هذا الوقت وهو رجب سنة أربعمئة عثرت على المسودة وبيضتها» .

واستدل ياقوت من ذلك على لقاء أبى حيان حياً إلى ما بعد الأربعمئة .

مخطوطاته:

نسخة فى استانبول .

طبعاته:

دار الخلافة العلية، قسطنطينية: مطبعة الجوائب، سنة ١٣٠١ هـ / ١٨٨٣ ، ١٩٩ ص، وطبعت تحت عنوان، (رسالتان للعلامة أبى حيان التوحيدى).

نشره الشيخ محمد أحمد أبى النصر البحرأوى من علماء الأزهر مع رسالة العلوم عن النشرة السابقة، القاهرة: المطبعة العامرة الشرقية ١٣٢٣ هـ / ١٩٠٦ م فى ١٩٧ ص، طبع تحت عنوان كتاب الأدب والإنشاء فى الصداقة ويليهِ رسالة العلوم .

تحقيق إبراهيم الكيلانى، دمشق: دار الفكر، ١٩٦٤ .

تحقيق: على متولى صلاح، القاهرة: مكتبة الآداب ومطبعتها، المطبعة النموذجية، ١٩٧٠ م ٤٧٩ ص، م ٤ ص، نشرت مع (رسالة فى العلوم).

٧ - مثالب الوزيرين:

تحقيق إبراهيم الكيلانى، دمشق: دار الفكر، ١٩٦١ م . ٤١٣ ص، م ١١ ص + ٢ ص نماذج مصورة من المخطوط فى ٣٨ ص: الأعلام، القوافى، البلدان، الأقوام والمذاهب، أسماء الكتب .

وانظر « أخلاق الوزيرين » .

٨ - المقابسات:

وهو ١٠٦ مقابسة. ذكر فيه أبو حيان بعض ما وقع إليه من مذكرات علماء مشهورين كانوا في بغداد يختلفون إلى مجلس صديقه وأستاذه أبي سليمان المنطقي السجستاني. وأكثر ما ذكره من محفوظه حيث كانوا يتذكرون في موضوعات شتى في الفلسفة والأدب وما وراء الطبيعة، وأكثرها على طريقة السؤال والجواب.

طبعاته:

● عناية الميرزا حسين الشيرازي، بومبي: طبع حجر: ١٣٠٦ هـ / ١٨٩٨ م.
عناية حسن السندوبي، القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٢٩ م، ٤٩٩ ص.
تحقيق: محمد توفيق حسين، بغداد، مطبعة الإرشاد، ١٩٧٠ م، ٥٩٩ ص، ٤٧ +
٢ ص نماذج مصورة من المخطوط في ١١٥ ص: مواد المقابسات، الرسائل.
٩ - مناظرة بين أبي بشر متى بن يونس القنائي وأبي سعيد السيرافي:
عناية مارجليوث، مجلة الجمعية الملكية الآسيوية، JRAS، لندن، ١٩٠٥ م.
عناية حسن السندوبي، القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٢٩ م، (في مقدمة كتاب: المقابسات).

طبعاته:

تحقيق أحمد أمين وسيد أحمد صقر، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، مطبعة الناشر، ١٣٦٧ هـ / ١٩٥١ م، ٤١٢ ص، ١٣ ص، ف ٣٠ ص:

١٠ - الهوامل والشوامل:

هي مائة وثمانون مسألة من الهوامل سألها أبو حيان التوحيدى، وأجاب عنها بالشوامل أبو على أحمد بن محمد بن يعقوب بن مسكويه المتوفى سنة ٤٢١ هـ. ومخطوطه في مكتبة آيا صوفيا، استانبول.

والهوامل هي الإبل السائبة يهملها صاحبها ويتركها ترعى، والشوامل هي الحيوانات التي تضبط الإبل والهوامل فتجمعها.

* تحقيق أحمد أمين. د. سيد أحمد صقر - القاهرة لجنة التأليف والترجمة ١٩٥١ -

٤١٢ ص.

* انظر تفضيل ذلك في بحث الدكتور أمين فؤاد سيد بعنوان: أبرحيان التوحيدى - مؤلفاته المخطوطة والمطبوعة، مجلة فصول

- مج ١٤ - القاهرة ١٩٩٥.

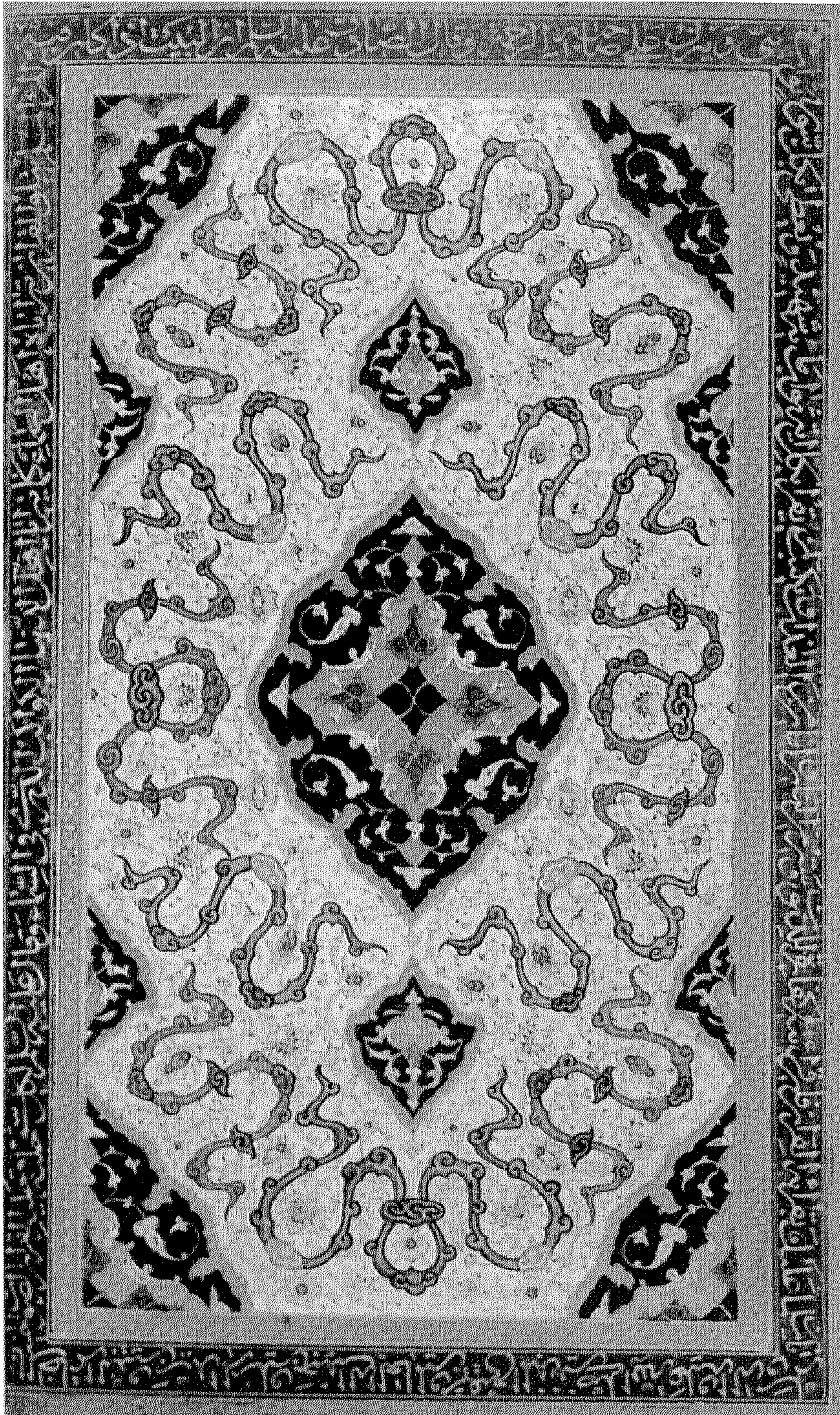
أهم المراجع

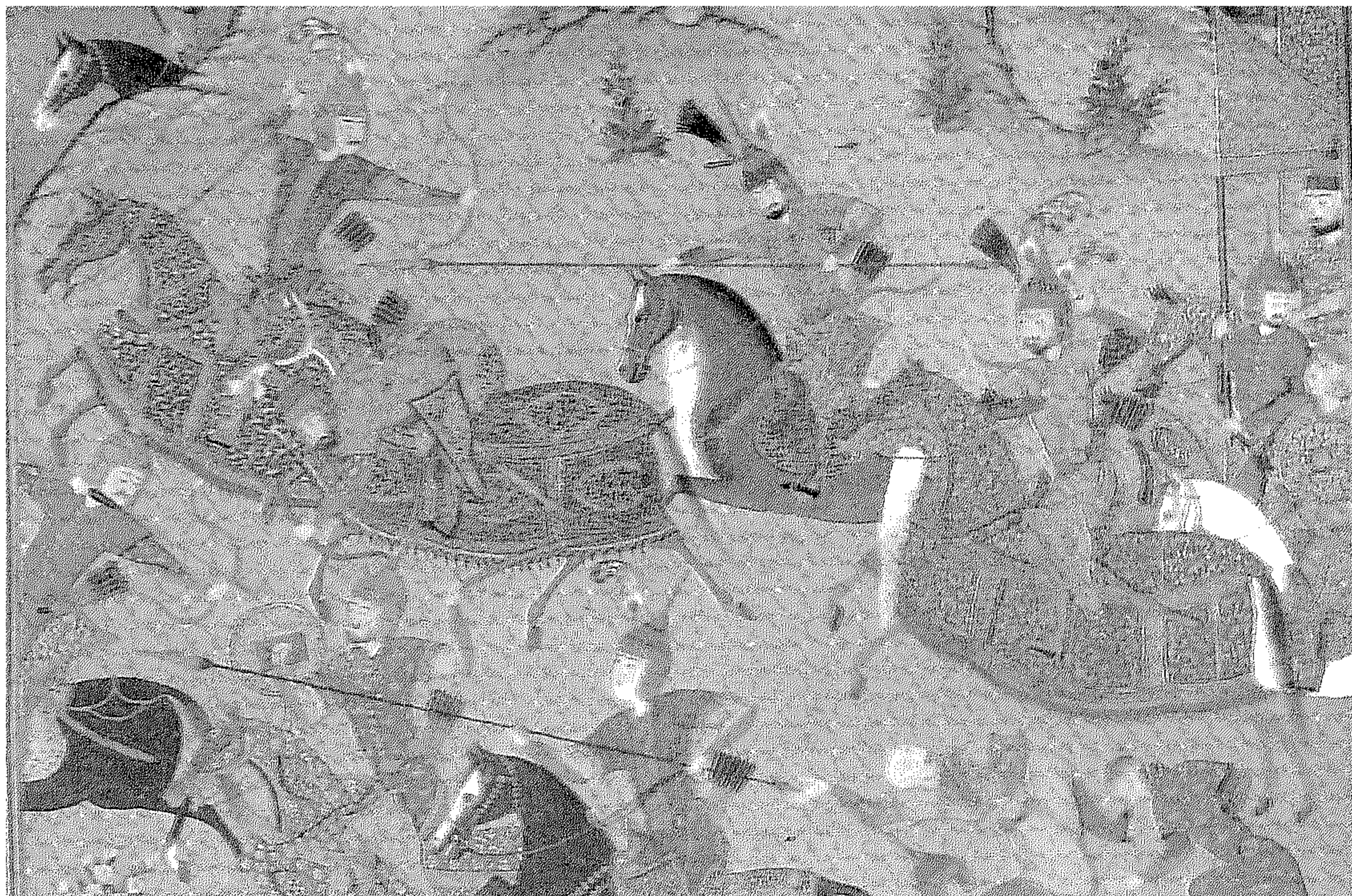
- أبو حيان التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة - تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين .
الجزء الأول ١٩٣٩ م - لجنة التأليف والترجمة .
الجزء الثانى ١٩٤٢ م لجنة التأليف والترجمة .
الجزء الثالث ١٩٤٤ م لجنة التأليف والترجمة .
- أبو حيان التوحيدى: بصائر القدماء وسرائر الحكماء المعروف بـ (البصائر والذخائر) -
دمشق ١٩٦٤ - ١٩٦٦ م تحقيق إبراهيم الكيلانى - مكتبة أطلس .
- أبو حيان التوحيدى: ثلاث رسائل - بيروت ١٩٥١ تحقيق إبراهيم الكيلانى .
- أبو حيان التوحيدى: الإشارات الإلهية والأنفاس الروحانية - تحقيق عبد الرحمن بدوى -
القاهرة ١٩٥٠ م .
- أبو حيان التوحيدى: الصداقة والصدىق - تحقيق د. إبراهيم الكيلانى - دمشق ١٩٦٤ م .
دار الفكر .
- أبو حيان التوحيدى: المقابسات - تحقيق حسن السندوبى - القاهرة ١٩٢٩ م . المكتبة
التجارية .
- أبو حيان التوحيدى: مثالب الوزيرين - تحقيق د. إبراهيم الكيلانى - دمشق ١٩٦١ م . دار
الفكر .
- أبو حيان التوحيدى: البصائر والذخائر - تحقيق أحمد أمين وأحمد صقر - القاهرة . لجنة
التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٥٣ .
- أبو حيان التوحيدى: البصائر والذخائر - تحقيق د. إبراهيم الكيلانى - مج ١ دمشق
١٩٦٤ م ، مكتبة أطلس - مج ٢ ، ١٩٦٦ .
- أبو حيان التوحيدى: رسائل أبى حيان التوحيدى - تحقيق د. الكيلانى - دمشق ، دار
طلاس ١٩٨٥ .

- التوحيدى ومسكويه: الهوامل والشوامل - تحقيق أحمد أمين أحمد صقر - القاهرة ١٩٥١ م. لجنة التأليف والترجمة.
- ياقوت الرومى: معجم الأدباء - تحقيق فريد رفاعى - القاهرة ١٩٣٦ م .
- عبد الرزاق محيى الدين: أبو حيان التوحيدى سيرته وآثاره، القاهرة ١٩٤٩ م - مكتبة الخالجي .
- إحسان عباس: أبو حيان التوحيدى - بيروت - دار بيروت ١٩٥٦ .
- آدم ميتز: الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى - ترجمة أبو ريد - ج ١ - القاهرة ١٩٤١ م.
- زكريا إبراهيم: أبو حيان التوحيدى ط ٢ - القاهرة ١٩٧٤ .
- إبراهيم الكيلانى: أبو حيان التوحيدى - دار المعارف - القاهرة - ١٩٥٧ .
- أحمد محمد الحوفى: أبو حيان التوحيدى: - مكتبة نهضة مصر - القاهرة ١٩٥٧ .
- عفيف البهنسى: علم الجمال عند أبى حيان التوحيدى - رسائل فى الفن - نشر وزارة الإعلام - السلسلة الفنية ١٨ بغداد ١٩٧٢ .
- عفيف البهنسى: الأسس النظرية للفن العربى - الهيئة المصرية للكتاب - المكتبة الثقافية - القاهرة ١٩٧٤ .
- عفيف البهنسى: فلسفة الفن عند أبى حيان التوحيدى - دارالفكر (. .) ١٩٨٧ .
- عفيف البهنسى: جمالية الفن العربى - الكويت - عالم المعرفة ١٤ - ١٩٧٩ .
- عفيف البهنسى: معجم مصطلحات الخط العربى والخطاطين - مكتبة لبنان - بيروت ١٩٩٢ .



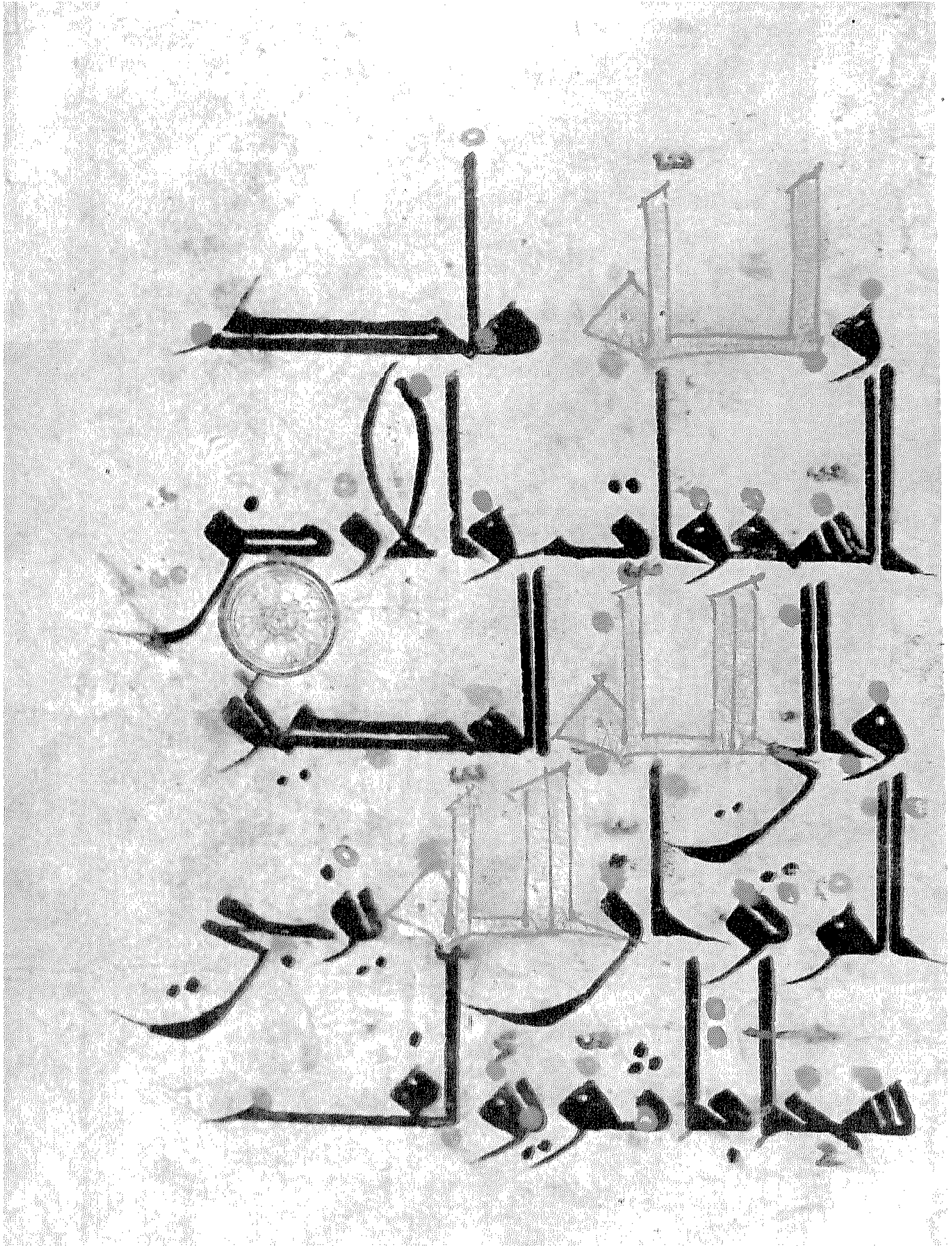
- صحن خزفي مزخرف بالبريق المعدني.
يعود إلى ق- ١٣ / ١٤.



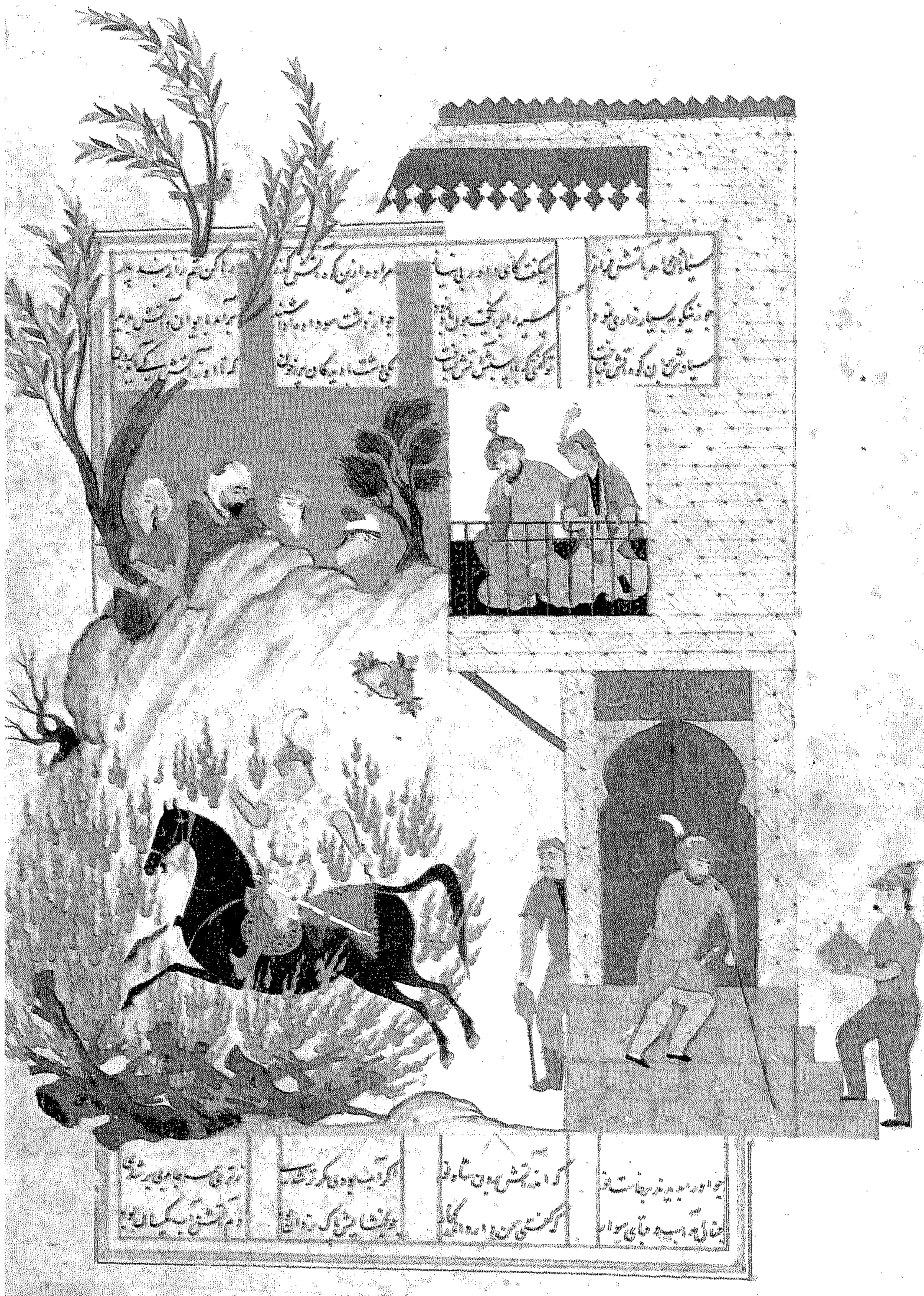


- صفحه منمنه من مخطوط الشاهنامه

منتصف ق ۱۶



- صفحه من مصحف مخطوط علی ورق غزال و بخط کوفی قدیم.



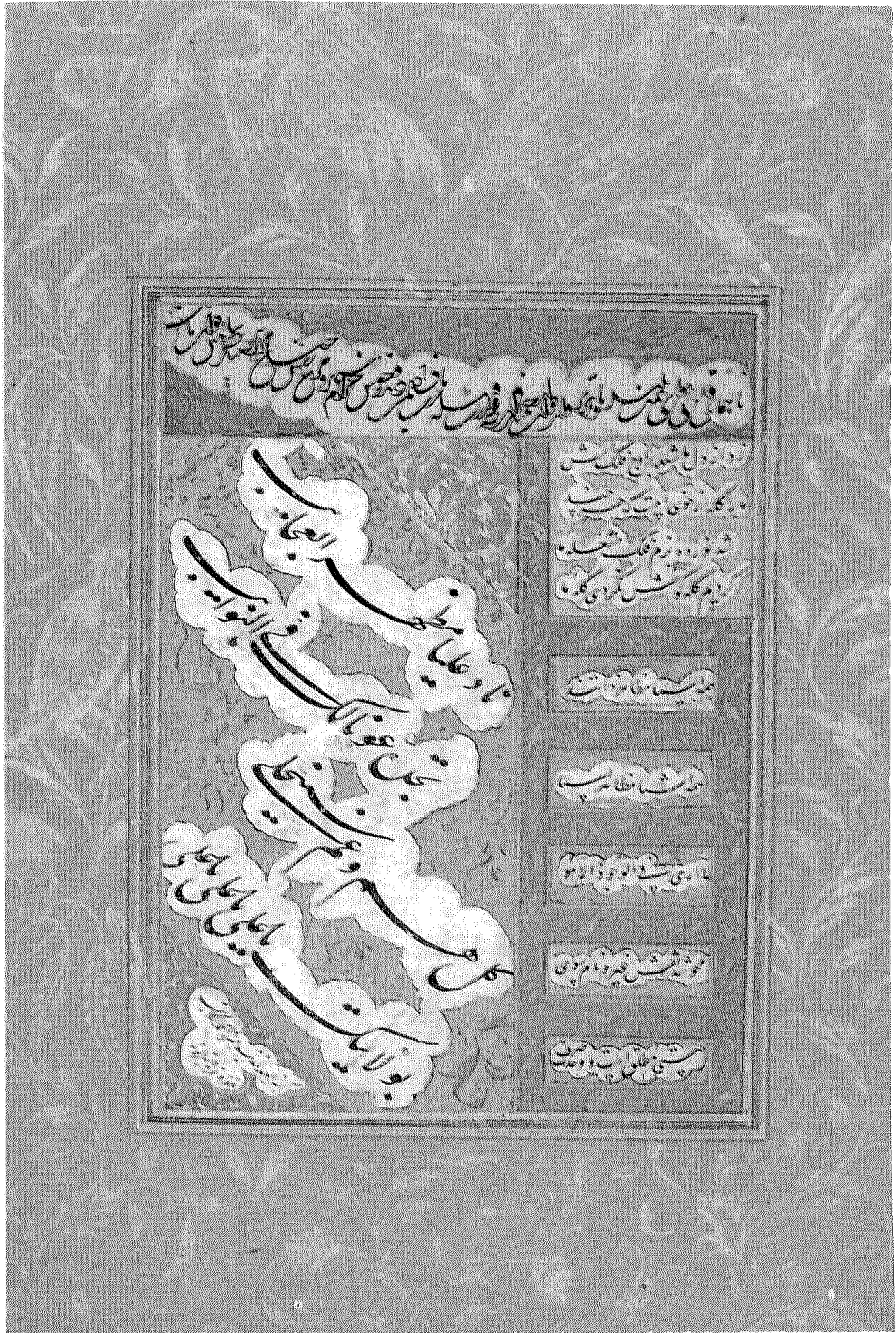
- صفحه منملمة من شاهنامه لعلها من تصویر علی اصغر -



- خط ثلث بقلم میرزا محمود علی بن میرزا غلام رسول
سورة التوحید ۱۱۳۳ م



- صحن عليه كتابه بخط كوفي، الزم العفاف تكسب ق ١٩ - ٢٠ م.



۔ کتابہ فارسیہ بخط نستعلیق

القرن ۱۶م۔

المحتوى

٧	مقدمة :
١٣	الفصل الأول - أبو حيان التوحيدى :
١٥	١ - عبقرية أبى حيان التوحيدى .
١٦	٢ - المتحدثون فى فلسفة الفن على لسان أبى حيان التوحيدى.
١٨	٣ - التوحيدى معلم السؤال وطريقة الجواب
٢٠	٤ - آثار أبى حيان التوحيدى
٢١	الفصل الثانى - تعريف الفن :
٢٣	١ - العمل الفنى وخصائصه .
٢٤	٢ - الفن عمل إنسانى .
٢٥	٣ - الفن عمل .
٢٦	٤ - دور النفس .
٢٦	٥ - الالهام والذاتية .
٢٩	٦ - النفس أو الذات الإنسانية .

الفصل الثالث - الفن والطبيعة: ٣٣

١ - العمل الفني يتجه إلى مماثلة الطبيعة. ٣٥

٢ - الطبيعة تحتاج الفن. ٣٥

٣ - تحريف الطبيعة بقوة النفس. ٣٦

الفصل الرابع - الإبداع فى أسلوب أبى حيان: ٣٩

١ - أبو حيان التوحيدى الفنان الأديب. ٤١

٢ - نموذج من بلاغة أبى حيان. ٤٣

٣ - جمالية أسلوب أبى حيان. ٤٦

٤ - الجمال والتناسب. ٥٣

الفصل الخامس - الحدس الفنى:

١ - بين والمحاكاة الحدس. ٥٥

٢ - بين التوحيدى وكروتشه. ٥٩

٣ - الحدس والديالكتيك. ٦٢

٤ - الانحراف عن الحدس. ٦٤

٥ - الحدس وصورة غير المشبه. ٦٦

الفصل السادس - النقد الفنى: ٦٩

١ - أبو حيان الناقد. ٧١

٢ - نماذج من نقده الفنى لمعاصريه. ٧٣

٣ - نقد منطق يونان، والدفاع عن النحو. ٧٦

الفصل السابع - البلاغة فى التعبير: ٧٩

١ - نصائح فى البلاغة. ٨١

٢ - شروط البلاغة. ٨٢

٣ - البلاغة فى كتابة الدواوين. ٨٣

٤ - بين الفن والعلم. ٨٤

الفصل الثامن - الفن مسؤولة الفنان: ٨٧

١ - بين الإبداع والاتباع. ٨٩

٢ - أهمية الفن. ٩١

٣ - تضافر البديهة والعلم فى بناء العمل الفنى. ٩٣

٤ - أبعاد الفن. ٩٤

٥ - أغراض الفن. ٩٥

٦ - بين الأصيل والدخيل. ٩٧

الفصل التاسع - التذوق: ١٠١

١ - التذوق بفعل النفس. ١٠٣

٢ - التذوق الجمالى. ١٠٥

٣ - شروط صحة التذوق الجمالى. ١٠٥

٤ - علاقة الطبيعة بالنفس. ١٠٦

٥ - الفن هو اقتفاء صور الطبيعة التى تشكلت بفعل النفس. ١٠٦

٦ - التذوق الفنى هو اتحاد النفس بأثر النفس. ١٠٧

الفصل العاشر - الموسيقى :	١١١
١ - تذوق الموسيقى .	١١٣
٢ - التفسير الفيزيولوجي لتذوق الموسيقى .	١١٥
٣ - بين فن الموسيقى وفن الخط .	١١٦
٤ - الصورة السمعية (الموسيقى) .	١١٧
٥ - المتكلمون فى فن الموسيقى .	١١٩
الفصل الحادى عشر - تصنيف الفنون :	١٢١
١ - أنواع الصور .	١٢٣
٢ - الصورة العقلية .	١٢٤
٣ - الصورة الطبيعية .	١٢٤
٤ - الصور الأخرى .	١٢٧
٥ - الصورة التشبيهية .	١٢٩
٦ - مسألة منع التصوير .	١٣١
الفصل الثانى عشر - الصورة المطلقة :	١٣٥
١ - الجمال المطلق .	١٣٧
٢ - الصورة الإلهية غير المشبهة .	١٣٨
٣ - وصف الصورة الإلهية .	١٣٩
٤ - المعرفة فرض إلهى .	١٤٠
الفصل الثالث عشر - الخط العربى :	١٤٣
١ - الصورة غير المشبهة (الخط) .	١٤٥
٢ - أنواع الخطوط العربية .	١٤٥

١٤٥	٣ - شروط الخط الجميل .
١٤٧	٤ - أنواع الأقلام فى الخط العربى .
١٤٩	٥ - مبادئ تقنية فى الخط .
١٥٥	الفصل الرابع عشر - بين النثر والشعر:
١٥٧	١ - الكلام بين البديهة والروية .
١٦١	٢ - ميزات النثر وعيوبه .
١٦٣	٣ - ميزات الشعر وعيوبه .
١٦٤	٤ - المعانى مقياس جودة الكلام .
١٦٧	ملحق - التوحيدى ومؤلفاته التى وصلت إلينا مخطوطة ومطبوعة .
١٧٥	أهم المراجع .

● الدكتور عفيف البهنسي

- ولد في دمشق ودرس فيها.
- حصل على دكتوراه في تاريخ الفن من جامعة الصوريون ١٩٦٤.
- حصل على دكتوراه الدولة في الآداب والعلوم الإنسانية من جامعة الصوريون ١٩٧٨.
- المدير العام للآثار والمتاحف في سوريا وأستاذ في جامعة دمشق.
- أغنى المكتبة العربية بموسوعة تراث العمارة وعدد من المعاجم، وعشرات الكتب المرجعية في الفن وجمالياته، نشرت في أكثر الدول العربية والأوروبية، مع ترجمات لبعضها.

ضمن مساحة المعرفة الموسوعية عند أبي حيان التوحيدى، أفرد فى كتبه التى وصل بعضها إلينا، أبحاثاً فى الفن تشكل خطاباً متكاملًا لجمالية الإبداع، يتمثل فى بلاغة النثر وغنائية الشعر وتناسب الصورة وتوازن الخط وتناغم اللحن، مما أغنى الفكر الإسلامى بفلسفة جمالية لم تكن واضحة لدى من درس أبى حيان حتى الآن.

لقد استطاع أبو حيان أن يقدم نظرية الفن كاملة، سابقاً جميع علماء الجمال فى الغرب وتميزاً عنهم ببلاغته الساحرة التى جعلت نظريته فى الفن فناً بذاته، فكان أسلوبه أحسن مثال عن البلاغة التى تحدث عنها. ومنذ عشرين سنة ابتدأنا بجمع هوامل هذه النظرية، ثم تابعنا الزيادة فيها والإضافة إليها لتكون بحثاً متكاملًا نقدمه اليوم هدية لأبى حيان، العالم الجمالى الأول، بمناسبة الألفية الأولى لوفاته، اعترافاً به عالماً للجماليات الإسلامية، ومبدعاً أدبياً لا نظير له ذكاء وفطنة وفصاحة ومكنة.